

Das Denkmal

Goethe und Schiller
als Doppelstandbild in Weimar

Die Deutsche Bibliothek – CIP Einheitsaufnahme
Das Denkmal: Goethe und Schiller als
Doppelstandbild in Weimar/
[Franz Haniel & Cie. GmbH, Duisburg-Ruhrort (Hrsg.).
Red. Dirk Appelbaum]. – Tübingen: Wasmuth, 1993
 (Edition Haniel)
 ISBN 3-8030-0402-2
NE: Appelbaum, Dirk [Red.];
Franz Haniel & Cie. <Duisburg>

© 1993 by
Ernst Wasmuth-Verlag
Tübingen
Erschienen in der Edition Haniel

Konzeption und Redaktion
Dr. Dirk Appelbaum
Haniel-Archiv

Gestaltung, Produktion
Ralph-D. Boese
Mettmann

Umschlagillustration
Unter Mitwirkung von Pellegrino Ritter
Münster
nach einem Photo von Michael Ruetz

Satz
workshop
Düsseldorf

Lektorat
Ingrid Reuter, René Zey
Königsdorf/Frechen

Lithographie
O/R/T/
Krefeld

Herstellung
Schotte
Krefeld

Papier
Scheufelen
Phoenix-Imperial halbmatt
naturweiß chlorfrei, 150 g/m²
Umschlag
Simpson Teton, 118 g/m²

Alle Rechte vorbehalten
Printed in Germany

6 95 1 10 106

Inhalt

1

1

Ansichten

2

Annäherungen

3

Das Goethe-Schiller-Denkmal
in Weimar

4

Die Wirkungsgeschichte

6 Zu diesem Buch

9 Michael Ruetz
Klassisches Ambiente
Ein Photo-Essay

34 Marion Marquardt
Weimar als geistige Lebensform

42 Gert Ueding
Glückliches Ereignis

50 Rolf Selbmann
Dichterdenkmäler im 19. Jahrhundert
und das Dichterdoppeldenkmal
in Weimar

67 Gesammelte Anmerkungen,
Bildnachweise

71 Jutta von Simson
Christian Daniel Rauch
und sein Entwurf

83 Karl Arndt
Ernst Rietschels Lessing-Standbild
in Braunschweig

91 Ursula Zehm
Ernst Rietschels Auffassung
und deren Verwirklichung

133 Wilfried Hansmann
Vollendung und Enthüllung

154 Wolfgang Hardtwig
Das Denkmal der Kulturnation

158 Brigitte Schütz
Fernweh und Heimweh

162 Bernd Mende
Wandelbar und stetig

179 Gesammelte Anmerkungen,
Bildnachweise

5 Die Restaurierung

184 Fritz Lindenthal
Zur Technik des Bronzegusses
und die Praxis in der Werkstatt
Ferdinand von Millers

194 Wilfried Hansmann
Die Vorbereitung der Restaurierung
und Konservierung

195 Alexander Justen
Die Restaurierung
von April bis Juli 1991

200 Reinhard und Martin Graefen
Restauratorische Arbeiten am Sockel

202 Wilfried Hansmann
Die Wiedereinweihung
am 19. Juli 1991

206 Gesammelte Anmerkungen,
Bildnachweise

6 Anhang

208 Wilfried Hansmann
Ernst Rietschel. Ein Lebenslauf

212 Chronologisches Werk-Verzeichnis
nach Ernst Rietschels
eigenhändiger Aufzeichnung

214 Chronologie des Denkmals

216 Die Autoren dieses Buches

218 Personenregister

Zwei Geistesheroen der deutschen Klassik, vom Charakter eines Goethes und eines Schillers, auf einem gemeinsamen Denkmalsockel zu vereinen, ist ein ebenso faszinierendes künstlerisches wie symbolträchtiges Unterfangen.

Der Bildhauer Ernst Rietschel wagte vor fast 140 Jahren diesen Versuch, beide – in ihren künstlerischen Auffassungen und Ausdrucksweisen so verschiedene und doch in ihrem Denken vielfältig sich annähernde – Charaktere in einer bis dahin unerreichten plastischen Modernität figürlich zu vereinen. Dresden, die Stadt, in der Rietschel wirkte, wird sein Schaffen in einer geplanten Retrospektive ausführlich würdigen.

Goethes und Schillers Wirkungsstätte, für die dieses Doppelstandbild gedacht war, Weimar, ist zugleich der Inbegriff einer einmaligen geistesgeschichtlichen Konstellation im deutschen wie europäischen Raum. Goethes wie Schillers und Wielands wie Herders internationale Verbindungen und intellektuelle Zirkel knüpfen hier ein Geflecht von geistig-literarischen Beziehungen und Ideen, die auf eine ganze Epoche ausstrahlen und sie prägen.

Eine von Literaten, Philosophen und Publizisten gebildete kommunikative Gemeinschaft entsteht, die sich so in Weimar nicht wiederholt, jedoch Anziehungspunkt für spätere Generationen von Persönlichkeiten des Geistes sein wird. Mit der Erhebung Weimars zur Kulturhauptstadt Europas im Jahr 1999 wird an diese historische Konstellation bewußt angeknüpft.

Zugleich steht Weimar im frühen 20. Jahrhundert für den Versuch, eine demokratisch verfaßte politische Kultur in Deutschland dauerhaft zu begründen. Wie wir

wissen, sind die ebenso erregenden wie schwierigen Bemühungen um diese Form des gesellschaftlichen Zusammenlebens von gegenläufigen Bestrebungen dann für Jahre zerstört worden.

Als Denkmal der Kulturnation ist das Weimarer Dichterdenkmal zugleich das erste in Deutschland als Doppelstandbild ausgeführte Denkmal. Als Nationaldenkmal von Rang unterlag es seit der ersten Idee bis über seine Vollendung hinaus einer mehr als zwanzigjährigen ebenso intensiv wie kontrovers geführten Diskussion in den literarischen und publizistischen Zirkeln der Zeit. Zwei überaus renommierte Bildhauer der Epoche, Christian Daniel Rauch zunächst und schließlich Ernst Rietschel, stellten sich dieser grandiosen Aufgabe.

Ausführlich geht der vorliegende Band auf diese vielfältigen Zusammenhänge und überraschenden Hintergründe ein, in die das Denkmal eingebunden ist.

Einführende Darstellungen beziehen das Denkmal auf weitläufige gesellschafts- und geistesgeschichtliche Wurzeln und betrachten seinen Stellenwert in der Tradition der Dichterdenkmäler des 19. Jahrhunderts. Die spannende Vorgeschichte und die mühsame, von Bildhauern zweier Generationen – Christian Daniel Rauch und Ernst Rietschel – über Jahre geleisteten Auseinandersetzungen mit diesem Thema, die schließliche Ausführung und die ikonographische Bedeutung des Doppelmonuments behandeln vier zentrale Aufsätze. Die Wirkungsgeschichte des Denkmals der Kulturnation bis über die europäischen Grenzen hinaus sowie die Umgangsweisen, Funktionen und Deutungen, denen es seit seiner Enthüllung unterliegt, erläutern begleitende Beiträge.

Erstmals konnten die Autoren in privatem und öffentlichem Besitz befindliche und bisher noch nicht publizierte Quellen in ihre Darstellungen einbeziehen.

Es erscheint uns lohnend, bei einem Denkmalprojekt von solcher Bedeutung und Ausstrahlung, wie es das Goethe-Schiller-Denkmal darstellt, auch ausführlich die gußtechnische Realisierung zu behandeln, zumal sachliche Zusammenhänge mit der im April bis Juli 1991 erfolgten, von Franz Haniel & Cie. GmbH angeregten und finanzierten Restaurierung des Weimarer Doppelstandbildes bestehen. Gelingen und Mängel des Gusses im Jahr 1857 offenbarte erst die spätere Restaurierung, und sie gestattete überdies genaue Einblicke in bisher unbekannte Entwurfsausführungen des Bildhauers. Detailliert geben die an diesem Restaurierungsvorhaben beteiligten Fachleute Einblick in die vollzogenen Arbeitsabläufe.

Die interessante, äußerst fruchtbare Zusammenarbeit mit den engagierten Autoren ermöglichte eine facettenreiche Darstellung des Themas, und ihr gebührt unser besonderer Dank.

Herr Dr. Hansmann, Bonn, eröffnete uns den Zugang zu bisher unbekannten Quellen und trug darüber hinaus in vielfältiger Weise zum Gelingen des Buches bei. Verbunden fühlen wir uns in besonderer Weise Herrn Dr. med. Ernst Rietschel, Schweinfurt, und Herrn Dr. med. Martin Rietschel, Remscheid, für ihre liebenswürdige Bereitschaft, uns Unterlagen aus ihren Sammlungen zur Verfügung zu stellen.

Frau Irene und Herr Heinrich von Miller und Herr Johannes von Miller, München, nahmen in dankenswerter Weise Anstrengungen auf sich, möglichem Quellenmaterial nachzuspüren, da das Archiv der Gießerei

Ferdinand von Miller als Kriegsverlust zu beklagen ist. Herrn Heinz Gebhardt, München, danken wir für seine Erlaubnis, Aufnahmen des Fotografen Franz Hanfstaengl abdrucken zu dürfen.

Der Direktion der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, Herrn Dr. Protzmann, ebenso Herrn Lange, Depotmeister, sowie Frau Dr. Stephan und Frau Elsner sind wir zu großem Dank verpflichtet.

Sehr aufmerksam und anregend begleitete Herr Dr. Davidis, Schiller-Nationalmuseum, Deutsches Literaturarchiv, Marbach am Neckar, unsere wiederholten Anfragen. Äußerst entgegenkommend und beratend unterstützten uns Herr Dr. Hansen und Frau Zeller vom Goethe-Museum, Anton-und-Katharina-Kippenberg-Stiftung, Düsseldorf. Geduldig und sehr engagiert halfen uns Damen und Herren der Staatlichen Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz: Frau August, Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz, Herr Dr. Lindemann, Skulpturensammlung, Herr Dr. Maaz, Nationalgalerie und Herr Möller, Gipsformerei.

Im Stadtmuseum Dresden unterstützte uns herzlich Herr Reichert. Freundliche Hilfestellung fanden wir von Herrn Dr. Puchta, Bayerisches Hauptstaatsarchiv, Geheimes Hausarchiv, München, von Frau Klugmann vom Museum der bildenden Künste, Leipzig, und von Mitarbeitern des Freien Deutschen Hochstifts, Frankfurter Goethe-Museum. Aufmerksam begleitet wurden unsere Anliegen von Frau Schröder, Herrn Kretzer und Herrn Mäling vom Deutschen Museum, München.

Wir danken Herrn Pfarrer Meier, Rietschel-Gedächtnisstätte in Pulsnitz, und Frau Rudnik von der Stiftung Weimarer Klassik, Goethe- und Schiller-Archiv, für ihre lebenswürdige Unterstützung. Freundliche Hilfe erhielten wir von Frau Dr. Krügel, Stiftung Weimarer Klassik, Goethe-Natio-

nalmuseum, Weimar, sowie vom Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg, durch Frau Dr. Philipp. Herrn Dr. von Holst, Staatsgalerie Stuttgart, danken wir für seine kompetente Beratung.

Freundliche Aufnahme und engagierte Unterstützung fanden wir bei unseren Recherchen im Stadtarchiv Weimar durch Frau Günther und Mitarbeiter. In der Herzogin Anna Amalia Bibliothek erhielten wir aufmerksame und förderliche Hilfe von Frau Lehmann und Mitarbeiter und in gleicher Weise von Frau Fulsche und Mitarbeiter im Thüringischen Hauptstaatsarchiv, Weimar. Herzliche Hilfestellung gewährte uns Frau Graeve im Stadtmuseum Weimar.

Im Sächsischen Hauptstaatsarchiv, Dresden unterstützten uns Frau Grohmann und Mitarbeiter und eine ebenso angenehme, unserem Anliegen sehr dienliche Arbeitsatmosphäre und Hilfsbereitschaft fanden wir im Stadtarchiv Dresden durch Frau Stade und Mitarbeiter und durch Frau Jahn in der Abteilung Deutsche Fotothek der Sächsischen Landesbibliothek, Dresden. Dankbar sind wir für die besondere Unterstützung und Beratung, die uns Herr Dr. von Dewitz, Agfa Foto-Historama im Wallraf-Richartz-Museum/Museum Ludwig in Köln gewährte.

Engagierte, sehr aufmerksame Unterstützung erfuhr das Editionsprojekt durch Mitarbeiter unseres Unternehmens und fand in Herrn Dr. Meyer-Hoeven einen einfühlsamen Kommentator. Ihnen möchten wir herzlich danken.

Der Herausgeber
Edition Haniel

Dichterdenkmäler im 19. Jahrhundert und das Dichterdoppeldenkmal in Weimar

Privater Garten und öffentliche Huldigung

Die Geschichte der Dichterdenkmäler des 19. Jahrhunderts, wie sie im Weimarer Doppeldenkmal für Goethe und Schiller kulminiert, steht in der schier unendlichen Traditionslinie eines der grundsätzlichsten menschlichen Bedürfnisse: sich oder anderen ein Zeichen zu setzen, Erinnerung über den Tod hinaus aufzubewahren. In allen Hochkulturen galten Denkmäler immer schon als anthropologische Grundkonstanten, sie bildeten das Speichermedium des kollektiven Gedächtnisses ihrer Zeit. In der Antike wurden berühmte Einzelpersonen durch Denkmäler ausgezeichnet. Man ehrte verdienstvolle Persönlichkeiten, Staatsmänner oder Helden; daneben kamen auch Dichter und Schriftsteller, denen man eine zeitüberdauernde Bedeutung zuschrieb, auf den Sockel. Renaissance und Humanismus in Italien und England haben diesen Brauch fortgeführt.

Denkmäler im Garten

Was jedoch um die Mitte des 18. Jahrhunderts in den weitläufigen Landschaftsparks

des englischen Hochadels geschah, ging über die Fortsetzung einer solchen Tradition hinaus. Geprägt von den Bildeindrücken der Landschaftsmalerei eines Claude Lorrain oder Nicolas Poussin und angereichert mit Reminiszenzen aus der idyllischen und pastoralen Literatur der eigenen Zeit, wurde der neue, von starren Regeln befreite englische Garten mit Gebäuden, Büsten und Gedenksteinen für diejenigen Gestalten aus Geschichte und Gegenwart ausgestattet, denen man Vorbildcharakter zuschrieb.¹ In Deutschland und Frankreich wurde diese Mode von den aufgeklärten Fürsten, die es sich leisten konnten, eifrig nachgeahmt. In Ermenonville bei Paris entstand 1779 eine Insel mit dem Grabmal des Philosophen Jean-Jacques Rousseau, der als berühmtester Vertreter dieses neuen Naturempfindens geradezu dafür prädestiniert erschien, in der freien Natur verehrt zu werden (Bild 1). Schon die Bootsfahrt zu dem auf einer Insel aufgestellten Gedenkstein, vor allem aber der empfindsame Genuß der umgebenden Landschaft sollte „eine Art von süßer Illusion einer Wanderung in Elysium“ bewirken.²

Die sentimentale Wirkung dieses Erlebnisses scheint tiefgreifend gewesen zu sein, denn der Fürst von Anhalt-Dessau veranlaßte 1784 einen Nachbau in seinem Park in Wörlitz, und Christian Cajus Lorenz Hirschfeld feierte dies in seiner fünfbändigen „Theorie der Gartenkunst“ als Musterbeispiel eines Trauermonuments. Hirschfeld entwarf für sein Buch weitere solcher Gartendenkmäler, die er als Vorlagen für die Ausstattung künftiger, von ihm propagierter Landschaftsgärten verstand. Die Formen für seine Denkmalsentwürfe entlehnte Hirschfeld ganz offensichtlich der Friedhofsarchitektur. Er reduzierte im Geist des klassizistischen Einfachheitspostulats die Grundformen auf grundlegende stereometrische Körper wie Kugel, Würfel, Zylinder oder Pyramide. Sockel und Säule, Urne und Medaillon entstammten der konventionellen Grabsteinplastik. Erstrebt war also ein abstraktes Erinnerungsmal, das erst im Zusammenwirken mit der umgebenden idyllischen Landschaft und den notwendigen biographisch-literarischen Kenntnissen des potentiellen Betrachters eine empfindsame Stimmung erweckte, aus der dann das Gedenken an den Geehrten hervorging.

So schrieb Hirschfeld zur Abbildung des Grabdenkmals für Johann Georg Sulzer (Bild 2), dessen „Allgemeine Theorie der Schönen Künste“ von 1771/74 zum Leitfaden der empfänglichen Ästhetik geworden war: „Welcher weise Freund des einsamen Spaziergangs muß nicht lebhaft gerührt werden, wenn er in einem waldigten Revier auf ein Monument stößt, das dem Andenken eines Mannes, den er schätzen kann, geheiligt ist! ... Kein Laut wird gehört; ringsumher tiefe Stille und Feyer. Von dem Eindruck dieser Scene beherrscht, in seine Betrachtungen und seine Wehmuth versenkt, lehnt sich der empfindende Beobachter an eine gegenüberstehende Eiche, sieht hin, wo das Mondlicht den Namen seines Sulzer erhellet, sieht wieder weg, und eine Träne fällt.“³

Die deutschen Dichter, die Hirschfeld der Ehre eines solchen Gartendenkmals würdigte, galten allesamt als Vertreter der aufgeklärten, empfindsamen Literatur oder



1: Der Nachbau des Grabdenkmals für den Naturphilosophen Jean-Jacques Rousseau in Ermenonville (1779) im

Schloßpark Wörlitz des Fürsten von Anhalt-Dessau, 1784: Die „Illusion einer Wanderung in Elysium“



2: Entwurf eines Grabdenkmals für Johann Georg Sulzer, von Chr. C. L. Hirschfeld: Mondnacht und

Landschaftsidylle sind wichtigere Stimmungsträger als das eigentliche Denkmal

hatten in ihren Werken starke Naturbezüge aufzuweisen: Albrecht von Haller (1708–1777), dessen damals epochemachendes Lehrgedicht „Die Alpen“ die Denkmalsikonographie bestimmte; der Anakreontiker Friedrich von Hagedorn (1708–1754), dessen Denkmal als idyllisch plätschernder Brunnen konzipiert war; schließlich der im Siebenjährigen Krieg gefallene Dichter Ewald von Kleist (1715–1759), dessen Monument mit Sinnbildern des Patriotismus, der Trauer und des Lyrischen verziert war (Bild 3).

Nationalliterarische Repräsentanz

Unter Hirschfelds Entwürfen befand sich auch ein Denkmal, das schon errichtet war und an der Schwelle zu einem neuen Abschnitt in der Geschichte der Dichtermamente stand.

Das Ehrenmal für den populären Fabeldichter Christian Fürchtegott Gellert (1715–1769) war schon bei dessen Tod geplant und 1774 nach einem Entwurf von Adam Friedrich Oeser, dem Zeichenlehrer Goethes, im Garten seines Verlegers aufgestellt worden (Bilder 4, 5). Der Standort wies darauf hin, daß hier nicht mehr ein für

den privaten Genuß reserviertes Gartendenkmal, sondern ein öffentliches, zumindest für eine Teilöffentlichkeit zugängliches Memorial errichtet worden war. Hirschfeld erläuterte das Bildprogramm des Bauwerks ausführlich; es gelte einem Mann, „dessen Asche die ganze Nation verehrt. Gellert gab zuerst der deutschen Poesie Leichtigkeit, Feinheit, Gefälligkeit, verbunden mit Einfalt und Unschuld, das was man Grazie nennt. Man kann ihn daher mit Recht als den Vater der deutschen Grazien ansehen; ... Diese Idee, die ein so wahres und gemäßigtes Lob auf Gellert und dessen wesentlichen Hauptzug aus seinem schriftstellerischen Charakter enthält, leitete den Künstler. Er versammelt um die Urne des Dichters die drei Grazien; aber sie sind noch Kinder, kleine holdselige Kinder, die auf die Zukunft, wenn sie ihre Reize erst ganz entwickelt haben, die liebenswürdigsten Geschöpfe versprechen. Sie betrauern ihren Vater und ehren sein Andenken. Zwei der kleinen Göttinnen haben sich wehmütig über seine offene Urne geworfen, die auf einer unvollendeten Säule steht. Unter ihnen beugt sich die dritte, am Fuße der Urne knieend,

zu seinem medaillonförmigen Bildnis nieder, das, im Lorbeerlaube angeknüpft, an der Säule herabhängt, und giebt ihm durch ihr Attribut, die Rose, die letzte Zierde. Der Ausdruck des Schmerzes ist der Würde solcher Kinder gemäß, die über gemeine Kinder erhaben sind. Kein wilder Ausbruch der Thränen entstellt ihr Antlitz, und ihre Traurigkeit scheint ihre Reizungen zu erheben.“⁴

Das Denkmal erinnerte noch ein wenig an die Idylle; doch die Umgebung (französischer, nicht englischer Garten) und die ikonographische Aufladung zielten eindeutig auf nationale Repräsentanz. Der Charakter eines Trauermaments haften Hirschfelds Beschreibung und vielleicht seinem Entwurf an, nicht mehr dem tatsächlich errichteten Denkmal. Nicht der Erbauungsschriftsteller, der Gellert ja auch war, sondern eine Dreieinigkeit aus literarischem und gesellschaftlichem Patriarchentum, poetischer Grazie und unterschwelligem Patriotismus sollte gefeiert werden. Auch der Stifter trug dazu bei, daß das Leipziger Gellert-Denkmal breite öffentliche und sogar publizistische Aufmerksamkeit erregte. Viele Zeitgenossen lasen es

als Monument des schlechten Gewissens. Denn Gellerts Verleger Wendler, der seinem Bestseller-Autor nur ein „Trinkgeld“ an Honorar gezahlt hatte⁵, war so reich geworden, daß er schon 1766 seinen Verlag verkaufen und sich zur Ruhe setzen konnte. Der Satiriker Abraham Gotthelf Kästner höhnte daher in einem seiner „Sinngedichte“ mit dem Titel „Das Denkmal“:

„Der schlecht bezahlt
so viel für ihn gedichtet,
Ein Monument hat er dem nun errichtet.
Hätt' er ihm Brot bey seinem Leben,
Nicht nach dem Tode Stein gegeben!“⁶

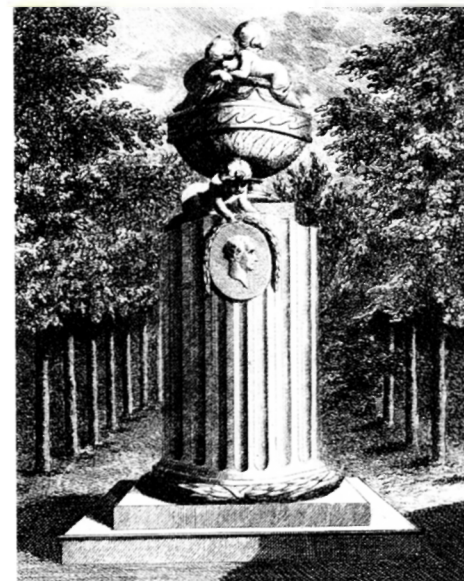
Aus dem Gartendenkmal als topographischer Markierung des empfindsamen Dichtergedenkens war ein öffentliches Monument von nationalliterarischer Repräsentanz geworden.



3: Der Entwurf eines Denkmals für den im „vaterländischen“ Siebenjährigen Krieg gefallenen Lyriker

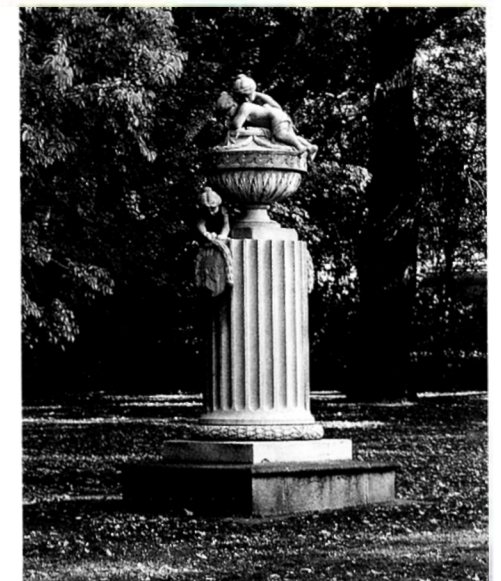
Ewald von Kleist betonte die Verbindung von Patriotismus, Trauer und Poesie. Das 1779 in Frankfurt (Oder)

tatsächlich aufgestellte Kleist-Denkmal zeigte dagegen die Sinnbilder der Freimaurerei



4: Der Stich des Denkmals für Christian Fürchtegott Gellert deutet in der Darstellung des französischen

regelhaften Garten- hintergrunds die literaturgeschichtlichen Leistungen des Fabeldichters an



5: Das tatsächlich 1774 errichtete Gellert-Denkmal, nach einem Entwurf von Adam Friedrich Oeser,

arbeitete die patriotische Dankspflicht des Verlegers und des Publikums heraus

Die Bürger und ihr Dichter: Schiller-Denkmäler

Von der Büste zur Figur

Friedrich Schiller eignete sich wie kein anderer deutscher Dichter zur Idealisierung, Sakralisierung und Monumentalisierung. Seine Gedankenlyrik, seine Freiheitsdramen und seine philosophischen Abhandlungen enthoben ihn dem prosaischen Alltag und machten ihn schon zu seinen Lebzeiten zum vielzitierten Klassiker. Daß Schiller so schnell auch zum Denkmalsklassiker aufstieg, hat er neben seinem frühen Tod einem kongenialen Bildhauer zu verdanken. Schillers Jugendfreund Johann Heinrich Dannecker fertigte schon 1794 eine Gipsbüste Schillers, die berühmt wurde, weil sie den Dichter angeblich ganz nach dem Leben zeigte (Bild 6).

In Wirklichkeit hatte Dannecker Schiller nach antiken Schönheitsvorstellungen gestaltet und ausdrücklich ein Ideal schaffen wollen. Abgüsse und Übertragungen in andere Materialien sowie Imitationen bewiesen, wie genau Dannecker den Zeitgeschmack getroffen hatte; sie zeugten von dem Bedürfnis, dieses Muster klassizistischen Menschenbilds als das „wahre“ Abbild des Dichters zu nehmen. Trotz der Idealisierung Schillers dominierte noch die private Dichterhuldigung, war doch die Büste zur Aufstellung im repräsentativen Salon und zur intimen Zwiesprache mit dem Dichter gedacht.

Unmittelbar mit dem Tod Schillers 1805 wuchs nicht nur bei Dannecker das Verlangen, Dichter Erinnerung und Dichterdenkmal zu monumentalisieren:

„Den andern Morgen bei'm Erwachen war der göttliche Mann vor meinen Augen, da kam mir's in den Sinn, ich will Schiller lebzig machen, aber der kann nicht anders lebzig sein, als colossal. Schiller muß colossal in der Bildhauerei leben, ich will eine Apotheose“⁷

Um den Mittelpunkt seiner Schillerbüste herum entwarf Dannecker einen Denkmaltempel, der schon alle Elemente der Dichtermonumente des kommenden Jahrhunderts enthielt (Bild 7).

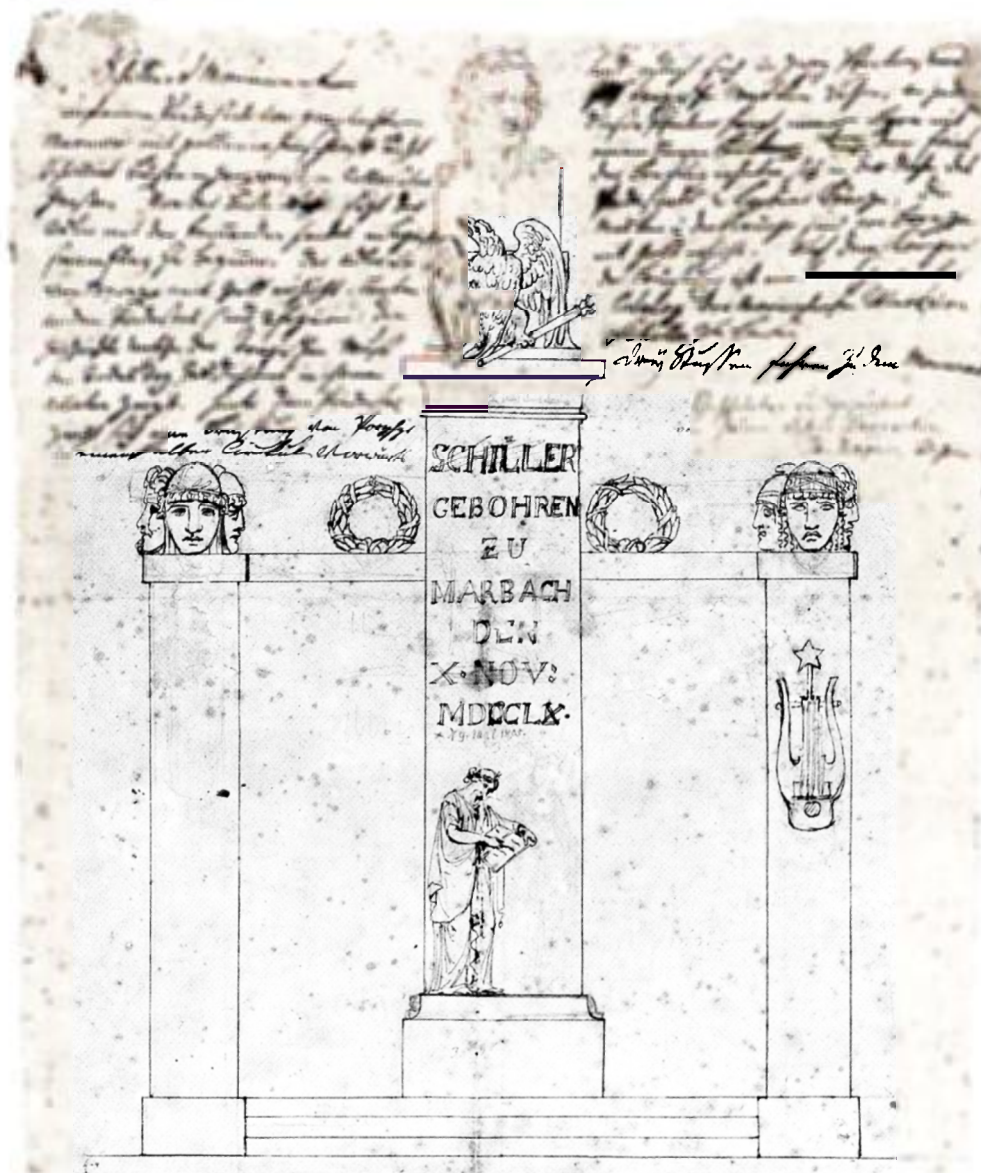
„Schillers Büste auf einem Piedestal oder Sockel als Zeichen des großen Geistes und hohen Schwung. Hinten zu sind an beiden Ecken zwei tragische Masken angebracht. Auf beiden Nebenseiten oder vielmehr in einem Halbzirkel wird der Catalog von allen seinen Werken eingehauen, so ruht er nun auf der Höhe, seine Werke unter sich, und man kann sagen: Auf sich selbst steht er da, ganz allein“⁸

Die Vereinzelung des Geistesheroen „auf der Höhe“ war die Voraussetzung seiner Monumentalisierung. Parallel dazu lief das Bestreben, Schillers Persönlichkeit nicht mehr wie noch im Gartendenkmal durch Architekturformen bloß abstrakt zu erinnern. Nun wollte man den Dichter möglichst plastisch, lebensnah und vor allem in repräsentativer Gestalt vor Augen haben. Der „Catalog“ der Werke Schillers und die allegorischen Masken waren erste Schritte in diese Richtung. Schon bald genügte die einfache Büste, selbst wenn sie den Dichter idealisiert, nicht mehr; die öffentliche Aufstellung forderte die ganze Person des Dichters. Der Philosoph Arthur Schopenhauer protestierte im Zusammenhang mit dem Frankfurter Goethe-Denkmal gegen diesen verfehlten Realismus, man könne durch das Abbild des Körpers eines Genies dessen Geist nicht vergegenwärtigen.

Im Mai 1825, beim ersten öffentlichen Schillerfest zum 20. Todestag des Dichters, stellte man noch Danneckers Büste zwischen Lorbeer- und Zypressenbäumchen aus. Dem liberalen und patriotischen Bürgertum mit wachsendem Selbstbewußtsein, das in der Metternich-Zeit von der direkten politischen Äußerung abgeschnitten war, galt diese bescheidene, gleichsam noch in der Eierschale der privaten Verehrung steckende Huldigung wenig. Schiller sollte monumental und als patriotisches Identifikationsobjekt aufragen: ein „Nationaldenkmal“, und dann beileibe nicht in seiner Geburtsstadt Marbach, „ein unbedeutendes Landstädtchen von ackerbau- und wirtschaftstreibenden“, wie die Stutt-



6: Die klassizistische Büste Schillers von Johann Heinrich Dannecker, 1794, fixierte die Vorstellung vom Dichter des Idealen



7: Danneckers Entwurf eines Schiller-Denkmal um das Zentrum seiner Dichterbüste illustriert die sich abzeichnenden Monumentalisierungstendenzen des 19. Jahrhunderts

garter Bürger lästerten, sondern in der „Hauptstadt eines Staates ist der geistige Mittelpunkt desselben“⁹. Eine Kompromißlösung, die zwischen der alten und der neuen Sicht hätte vermitteln sollen, wurde bald aufgegeben, die Idee nämlich, der mittlerweile berühmt gewordenen Danneckerbüste einen marmornen Körper anzufügen und ihr damit eine Art Sockel unterzuschieben. 1835 beauftragte vielmehr ein Bürgerkomitee mit dem Geld der reichlich eingegangenen Spenden den damals bekanntesten Bildhauer Bertel Thorvaldsen, den „Phidias unserer Zeit“, mit der Herstellung eines Bronzestandbilds.

Bronze statt Marmor

Beides, sowohl die große Spendenbereitschaft einer besitz- und bildungsbürgerlichen Schicht als auch die Bevorzugung von Bronze anstelle des bisher geschätzten Marmors, hatte Signalwirkung. Öffentlich aufgestellte Denkmäler sollten den sozialen Status ihrer Spender feinsinnig und wirksam dokumentieren: Repräsentative Größe deutete auf hohe Kosten hin, was wiederum die Wertschätzung des Geehrten erhöhte; der Bronzeguß, der die stolz zur Schau gestellten Möglichkeiten der aufkeimenden Industriegesellschaft in sich trug, lieferte das bürgerliche Gegenstück zum feudalen Marmor.

Was Thorvaldsen 1839 in Stuttgart enthüllen ließ, geriet schlechtweg zum Skandal (Bild 8). So verstand eine bürgerliche Öffentlichkeit ihre Galionsfigur Schiller nicht; ein Anonymus dichtete:

„Wie, wer stehet denn hier? Wer ist der grämliche Mann da, Kränklich, brütend in sich, weinerlich, leidend gedrückt?

Ei, wer sollte denn auch den großen Schiller nicht kennen, Dem sein deutsches Volk dankbar dies Denkmal gesetzt?

Wie? Das wäre Schiller, der Dichter, der handelnden Freiheit, Schiller, der Feuergeist, der für die Menschheit geglüht?“¹⁰

Und Schopenhauer witzelte, Schiller stehe da, „als könne er den Reim nicht finden“.¹¹ Dabei hatte Thorvaldsen, eher ein

Anhänger der Restauration als des neuen bürgerlichen Liberalismus, die Dichterfigur des Denkmals ausdrücklich gegen den herrschenden Zeitgeist konzipiert, wie er erläuterte; er habe „den mitten in einer frivolsten Zeit gleichwohl ernst und tragisch gebliebenen Dichter dantesk auffassen müssen“¹². Thorvaldsen zeigt Schiller als Grübler und zeitentrückten Problematiker, als den großen Einzelnen, den Typus des Dichters schlechthin, einen Denker mit der nötigen Distanz zum Volk. Ein besonders hoher Sockel und die darauf angebrachten Reliefs sollen den Dichter noch weiter jeder plumpen Annäherung einer nach patriotischer Identifikation gierenden Verehrergemeinde entziehen (Bilder 9, 10).

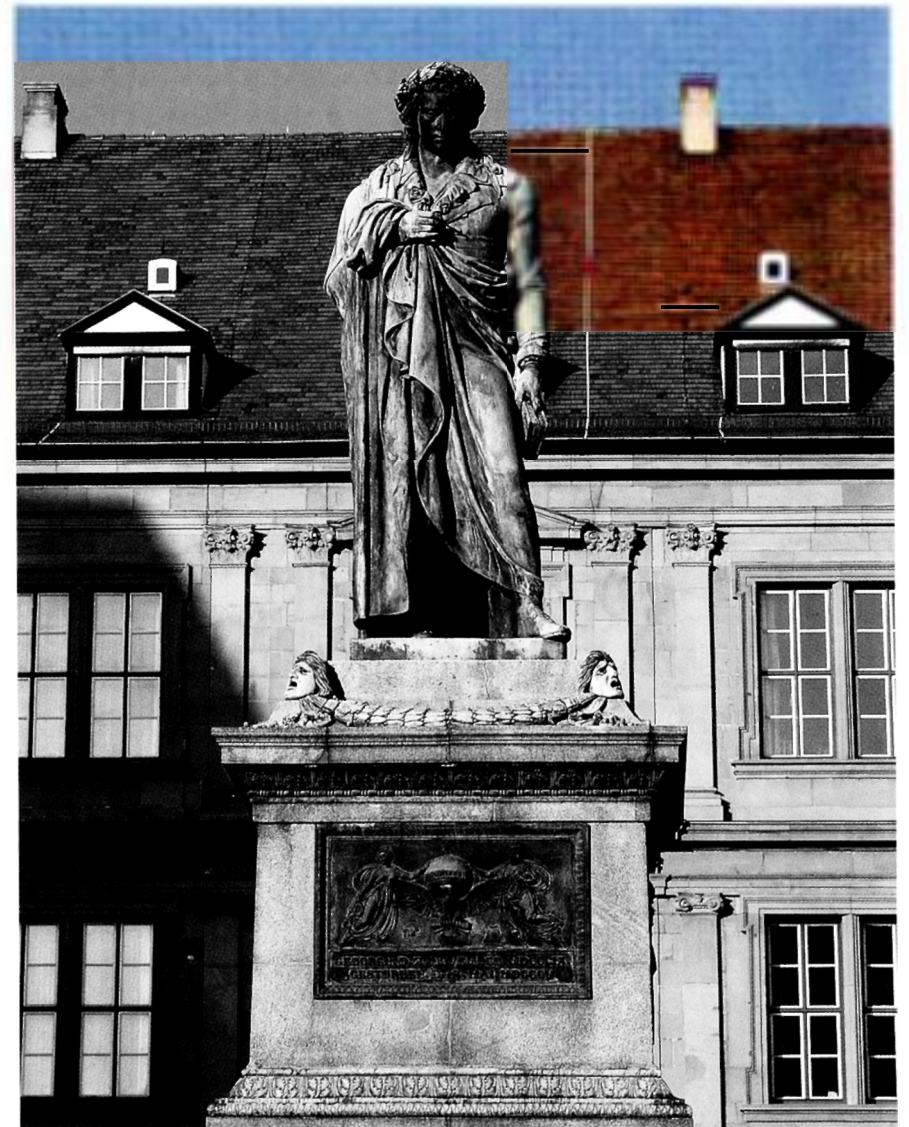
Die Sockelreliefs zeigen den verzückt die Lyra schlagenden Genius der Poesie und eine Viktoria als Sinnbild für den gesicherten Nachruhm des Dichters. Beide zusammen sollen als Allegorien die Werke Schillers darstellen. Thorvaldsen interessierte nicht der Werkkatalog Schillers, wie ihn Dannecker vorgesehen hatte; er wollte auch keine gegenständliche Illustrierung der populärsten Schillerschen Werke, wie dies die bürgerlichen Betrachter forderten. Ihm ging es um die Apotheose des Dichters schlechthin, wie das Relief auf der Vorderseite ausweist.

Keine realistische Abbildung, sondern eine allegorische, ja geradezu emblematische Sinndeutung in klassizistischer Formsprache hatte Thorvaldsen angestrebt:

„Der Aar, der unter allen Wesen der Schöpfung am nächsten zum Himmel hinansteigt, trägt in der Apotheose, Werke des Dichters empor; die Kugel, hier als Sinnbild der Ewigkeit, enthält Schiller's Namen, der unter die seltensten Sterne, die Kometen, als Sinnbild des Genie's verpflanzt [sic] ist. Die tragische und lyrische Muse stützen die Kugel, und zeigen uns, wodurch Schiller sich verewigte; unten zeigen uns, die zwei Zeichen des Zodiacus den Geburts- und Sterbemonat andeutend, dass es sich um einen bereits Abgeschiedenen handelt, und dass *Deutschland* seinem *Dichter* – (welches die einfache Inschrift des Denkmals werden soll) – keine Schmeichelei, sondern nur die verdiente Anerkennung zollt“¹³

8: Schiller-Denkmal von Bertel Thorvaldsen in Stuttgart, 1839 enthüllt: Der Dichter als einsamer Grübler.

Vorderes Sockelrelief am Schiller-Denkmal Stuttgart: Die Apotheose der Poesie



9 und 10: Sockelreliefs am Schiller-Denkmal Stuttgart: Die Allegorie des Genius der Poesie und des dichterischen Triumphs über die Nachwelt

Die bürgerliche Entrüstung über ein solches Schillerbild machte sich in einem Gedicht Franz Dingelstedts, „Vor Schillers Standbild in Stuttgart. An Thorvaldsen“ Luft. Dingelstedt kritisierte Thorvaldsens antilibérale Gesinnung und seinen mangelnden Patriotismus, er polemisierte gegen den Ausländer Thorvaldsen

(„Ich sag's, ein deutscher Dichter, Däne,
Daß du nicht deutsch, nicht Dichter bist.“) und dessen Bildhauerarbeiten im Dienst der Monarchen und der Kirche. Dann hielt er ihm einen Schiller vor, wie ihn die deutschen Liberalen sehen wollten und in künftigen Schiller-Denkmalen auf den Sockel stellen würden:

„Wie? dieser Kopf- und Nackenhänger,
der wie ein Säulenheiliger steht,
Wär' meines Volkes Lieblingssänger,
Der deutschen Jugend Urpoet?
Wo denn auf dieser Stirn ein Schimmer
Von seinen Göttern Griechenlands,
Der Freude rosiger Geflimmer,
Der Ideale gold'ner Glanz?

Das jener Schiller, der als Posa
Kühn um Gedankenfreiheit bat,
Der alle Form und alle Prosa
Als Räuber Moor mit Füßen trat,
Der selbst als alter Geiger Miller
Von Stolz und Recht und Ehre spricht?
Nein! Das ist der Chirurgus Schiller,
Schiller der Dichter ist das nicht! ...

Was gilt die Gleichheit mir der Züge,
Die jedes kleine Bildchen weist?
Wir wollten keine Lebenslüge,
Nicht seinen Schatten, – seinen Geist,
Was kümmern mich die Relieffe,
Die schönen Falten auf und ab?

* Den Geist, wenn du ein Geist bist, treffe!
Der todte Leib gehört dem Grab.“¹⁴

Der Dichter als Geistesheros, als Vorkämpfer bürgerlicher Freiheiten und als Identifikationsfigur einer Nation, die erst noch eine werden wollte – so lebte Schiller in der Verehrung des Bildungsbürgertums, so

überlebte sein Gedächtnis die Jahrzehnte der nationalpolitischen Stagnation. 1859, zu seinem 100. Geburtstag, demonstrierten die Schillerfeiern landauf landab das politische Potential, das sich aufgestaut hatte und sich im Dichtergedenken entladen konnte. Durch sie ausgelöst und in ihrem Gefolge wurden nun in ganz Deutschland eine Unzahl von Schiller-Denkmalen errichtet, so daß die Städte von ihnen wie von einer „Denkmal-Pest“ überzogen wurden, wie Zeitgenossen klagten und Wilhelm Busch noch 1884 in seinem „Maler Klecksel“ spottete:

„Der Plastiker, der uns ergötzt,
Weil er die großen Männer setzt,
Grauschwärzlich, grünlich oder weißlich,
Schon darum ist er löb- und preislich,
Daß jeder, der z. B. fremd,
Soeben erst vom Bahnhof kömmt,
In der ihm unbekannten Stadt
Gleich den bekannten Schiller hat“¹⁶

Künstlerisch sind die meisten dieser Denkmäler von bescheidener Qualität und beliebig. Ihre Auflistung könnte freilich zur Kartierung deutscher Kulturbewahrungsbemühungen oder schärfer: zum Kulturimperialismus im Medium Schillers zwischen Königsberg (Bild 11) und New York (Bild 12) dienen. Zumeist waren die Bronze- oder Marmorfiguren mit Kennzeichen des Dichterischen wie Feder, Buch oder Rolle ausgestattet, mit lockerem Mantelwurf umschlungen und in großer Geste eingefroren, so daß Schiller schritt, „mit dem einen Fuße nur noch halb den Boden berührend“ und „allem Irdischen fremd“¹⁷ (Bild 13).

Realismus – poetische Wirklichkeiten

Nur in ganz wenigen Fällen war es den Bildhauern gelungen, diese stereotypen Bildmuster zu durchbrechen. In Mannheim schuf Carl Cauer eines der originellsten Schiller-Denkmalen dieser Zeit (Bild 14).

Schon die Aufstellung vor dem Nationaltheater, in dem die Erstaufführung der „Räuber“ stattgefunden hatte, brach mit der gewohnten Stilisierung des Dichters zum erstarrten Klassiker. Die Schillerfigur erfaßte Cauer in starker Bewegung, mit vorgestelltem Bein und pathetisch ausge-

streckter Hand, als sei der Dichter gerade beim Deklamieren. Das zeitgenössische Kostüm und vor allem der als politisch oppositionell angesehene altdeutsche Kragen blieben undrapiert; der Theatermantel, den Schiller in der linken Hand wie ein Anhängsel hinter sich herzieht, wirkt wie ein ironisches Zitat auf die gängige Denkmalkunst. Die Enthüllung wurde zum „Feste deutscher Nation“. An der dreitägigen Feier nahmen Tausende teil, allein zum nächtlichen Laternenumzug kamen 2000 Menschen, bei der eigentlichen Enthüllung waren 15.000 anwesend¹⁸ (Bild 15).

Doch zumeist dienten die Schiller-Denkmalen nur mehr dazu, enthüllt zu werden. Bei den fälligen Einweihungsreden konnte man dann den Dichter für seine jeweiligen Zwecke vereinnahmen. Fest war der National- und Bildungsdichter Schiller im Griff seiner Erben. Wer wollte, konnte ihn freigeisteln (mit „Don Carlos“ oder den „Räubern“), historisch-klassisch (mit dem „Wallenstein“) oder betulich-volkstümlich (mit der „Glocke“) zitieren. Erst die Einigungskriege seit den sechziger Jahren machten dem ein Ende; von nun an durfte man wirklich national feiern, ohne den Umweg über einen Dichter nehmen zu müssen.



11 und 12: Schiller-Denkmal als Markierungen deutschen Kulturinflusses in Königsberg von Stanislaus Cauer, 1910, und im New Yorker Centralpark, 1862!



13: Schiller-Denkmal in Mainz von Hofbildhauer J.B. Scholl, 1862: Die Wiederholung des immer Gleichen



14: Schiller-Denkmal in Mannheim von Carl Cauer, 1859 begonnen: Der Dichter als oppositioneller Freigeist



15: Einweihung des Mannheimer Schiller Denkmals am 10. November 1862, dem Geburtstag des Dichters: Denkmalsenthüllung als nationales Volksfest

Zahllose Schiller-Denkmal überziehen gerade im 19. Jahrhundert das Land, die als Ausdruck freiheitlich-nationaler Selbstbesinnung gedacht, jedoch von oft mehr als bescheidener künstlerischer Qualität waren und eher dem Fremden eine fragwürdige Orientierung geben konnten, wenn er „in der ihm unbekannten Stadt gleich den bekannten Schiller hat“, wie Wilhelm Busch genüßlich kritisierte



16: Gedenkstein Goethes in seinem Garten am Stern, Weimar 1777. Die Widmung der Agathe tyche, dem guten Glück also, und die Kombination der Sinnbilder für Ruhe und Bewegung spiegeln Goethes damalige Lebenssituation

17: Neuaufnahme des Frankfurter Goethe-Denkmal



Der schwierige Dichterfürst: Goethe-Denkmal

Mit Goethe war alles weit schwieriger. Der Frankfurter Patriziersohn, der Weimarer Minister, der alte Heide und Olympier lebte zu lange; zudem war der geadelte Fürstendiener ein ausgesprochener Feind der Deutschtümelei und Liberalen wie Patrioten verdächtig. Als Gegenstand eines Nationaldenkmals kam Goethe, erst recht zu seinen Lebzeiten, nicht in Frage. Mit bescheidenen Gartendenkmälern war Goethe neben Herder und Wieland freilich schon früh im engen Weimarer Kreis geehrt worden.

Er selbst hatte neben seinem Weimarer Gartenhaus 1777 ein Denkmal der Agathe tyche aufgestellt (Bild 16), das Glücksbeschwörung, Zeichen seiner Beziehung zu Charlotte von Stein und Markierung einer Lebenswende sein sollte.¹⁹ Daneben hatte er etliche Denkmalsentwürfe selbst ange-regt und sich lebenslang mit Denkmalfragen beschäftigt. An Eindeutigkeit im Sinne der klassizistischen Position hatte es Goethe nie fehlen lassen, wenn er sentenziös bekundete: „Das beste Monument des Menschen aber ist der Mensch“, nur das Büstendenkmal gelten ließ („Eine gute Büste in Marmor ist mehr wert als alles Architektonische“) oder die Porträtmedaille als „schönes Denkmal“ bezeichnete.²⁰ Aber auch seiner Autographensammlung oder seiner „Ausgabe letzter Hand“ schrieb er Denkmalfunktion zu. Gegen einen bildlosen Erinnerungsstein für sich, „als anmutige Verzierung einer idyllischen Gartenszene“²¹, oder eine Zimmerbüste, wie sie Christian Daniel Rauch 1820 als Porträt anfertigte, hatte Goethe nichts einzuwenden. Doch ein „Mißgefühl“ beschlich ihn, als Frankfurter Verehrer 1819 tatsächlich ein Nationaldenkmal planten. Der Goethefreund Sulpiz

Boisserée hatte bereits an sinnige Sockelreliefs aus Goethes Versepos „Hermann und Dorothea“ gedacht, die den patriotischen Charakter des Monuments noch deutlicher hätten ausprägen sollen. Ein öffentliches Denkmal für einen noch Lebenden, ein Nationaldenkmal für einen so wenig patriotischen und volkstümlichen Dichter? Nicht nur Goethe fand die Idee unpassend; das Projekt schloß vorläufig ein.

Ganzfigur und Zeitkostüm

Im Verlauf der Entstehungsgeschichte des Frankfurter Goethe-Denkmal kamen dann alle diejenigen Fragestellungen zur Diskussion, die seit jeher im Denkmalbau umstritten waren. Zuerst entbrannte wieder der alte Konflikt, ob für einen Geistesheroen wie einen Dichter ein ganzfiguriges Standbild oder eine Büste die adäquate Darstellung sei. Der Philosoph Arthur Schopenhauer griff 1837 mit einem harschen Brief an das Frankfurter Denkmalskomitee in den Meinungsstreit ein und formulierte die klassizistische Position noch einmal: „Statuae equestres et pedestres, also ganze Figuren, Standbilder sind, wohlerwogen, nur solchen Personen angemessen, welche mit ihrer ganzen Persönlichkeit, mit Herz und Kopf, ja wohl auch noch mit Arm und Bein für die Menschheit thätig gewesen, also Helden, Heerführern, Herrschern, Staatsmännern, Volksrednern, Religionsstiftern, Heiligen, Reformatoren u. s. f. Hingegen Männern von Genie, also Dichtern, Philosophen, Künstlern, Gelehrten, als welche eigentlich nur mit dem Kopfe der Menschheit gedient haben, gebührt bloß eine Büste, die Darstellung des Kopfes“²²

Auch der Vorstellung, man könne das Unbehagen an der Ausstellung einer Ganzfigur in der Öffentlichkeit dadurch abmildern, indem man einen Innenraum in Form eines Baldachins andeutete, wie es am Luther-Denkmal in Wittenberg oder am Hebel-Denkmal in Karlsruhe versucht worden war, erteilte Schopenhauer eine Absage: „Ein Tempelchen, Säulendach oder dergl. zum Schutz der Büste wird immer sich kleinlich ausnehmen und an ein Heiligenkapellchen oder an einen Sommerpavillon erinnern.“²³



18: Goethe-Denkmal in Frankfurt von Ludwig Schwanthaler, 1844: Der Dichter als Klassiker und Geistesfürst, der über seinen Werken thront

Doch die Planungen für das Frankfurter Goethe-Denkmal übergangen Schopenhauers Kritik. Mit seinem Tod 1832 hatte Goethe mittlerweile den Tiefpunkt seiner Popularität beim Bildungsbürgertum durchschritten. Der Bildhauer Ludwig Schwanthaler, der schließlich den Auftrag erhielt, hatte mit seinen Denkmälern für Jean Paul in Bayreuth und Mozart in Salzburg Modelle dafür entwickelt, wie ein Klassiker dem bürgerlichen Betrachter näherzubringen sei.

Schwanthaler entwarf einen Dichterfürsten, der sich ruhmegewiß auf einen deutschen Eichenstamm lehnt, durch eine Rolle als Dramatiker, ja als Theaterdirektor oder Diplomat gekennzeichnet ist und den Lorbeerkranz fest im Griff hält (Bilder 17, 18). Den Sockel umläuft ein Panorama der klassischen Werke des Dichterfürsten (Bild 19). Der Vergleich mit dem Stuttgarter Schiller-Denkmal Thorvaldsens, für das Schwanthaler nichts übrig hatte, war gewollt. Noch mehr als die Entgegensetzung von Schiller als dem grüblerischen Einsamen gegen den ruhmessicheren Weltmann Goethe zeigen die Sockelreliefs eine gewandelte Sicht. Hatte Thorvaldsen Schillers Werk in die Abstraktion allegorisiert, so lieferte Schwanthaler ein um den Sockel herum lesbares Bildband bekannter Figuren aus Goethes Werken: Faust und Mephisto, Iphigenie und Thoas, Götz und Tasso, Hermann und Dorothea, der Erlkönig und die Braut von Korinth stehen in bunter Reihe. Sie illustrieren und personalisieren einen Werkkatalog, der den Dichter auf eingän-

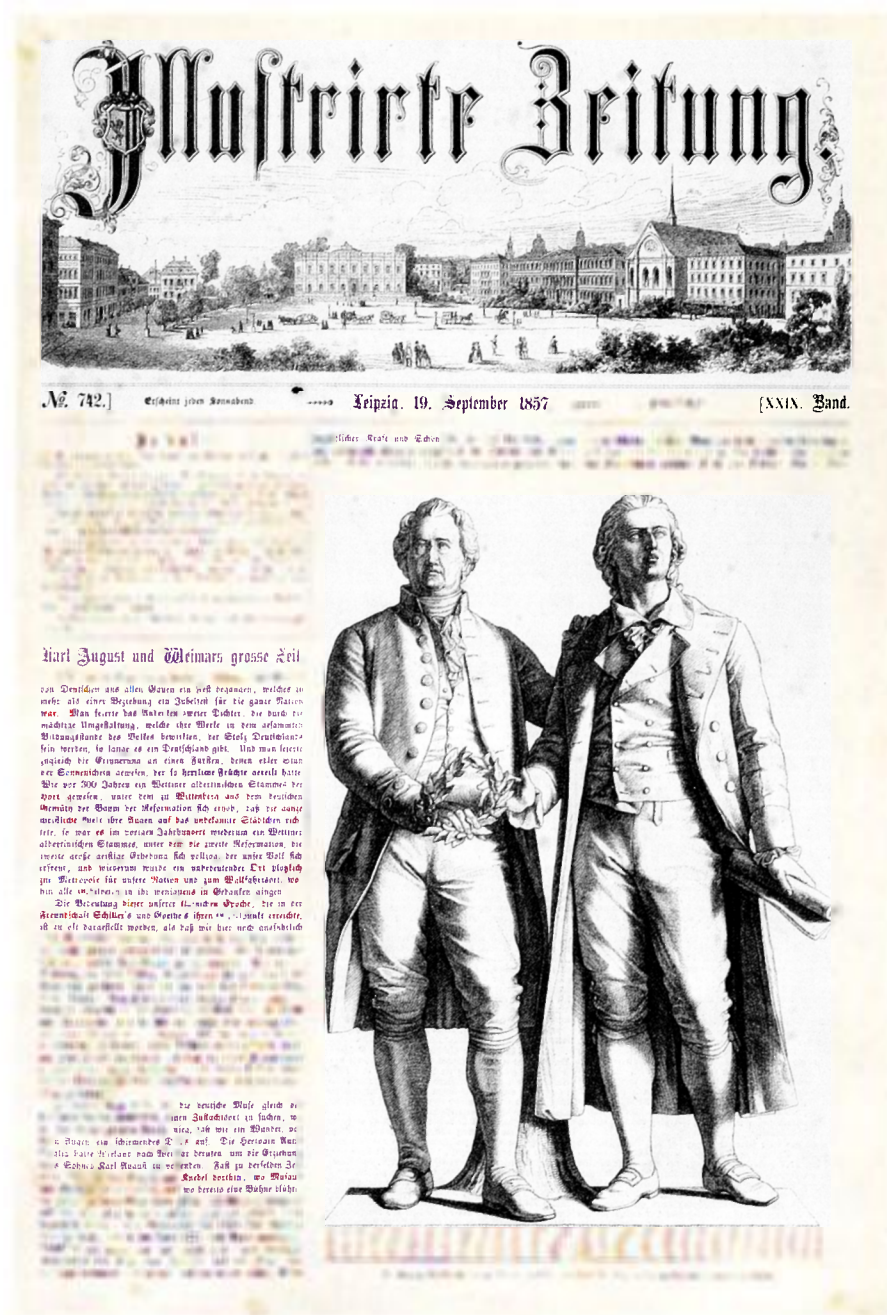
gige, schlackenlose und stilisierte Klassik reduziert. Erst wenn man sich vergegenwärtigt, was alles fehlt – „Faust II“ die „Wahlverwandtschaften“ die „Wanderjahre“ um nur die auffälligsten Lücken zu nennen –, erst dann wird die Intention Schwanthalers klar: Der gereinigte Klassiker war zusammen mit dem Literaturkanon des Bildungsbürgertums auf den Sockel gekommen!

Einer zweiten Grundsatzfrage der Denkmalkunst war Schwanthaler geschickt ausgewichen, der Frage nämlich, in welchem Kostüm ein Dichter aufs Denkmal zu stellen sei. (Siehe Beitrag von Jutta von Simson). Solange Dichter in Büsten verehrt wurden, tauchte dieses Problem nicht auf; Staatsmänner und Feldherren konnten in Krönungsmäntel oder Uniformen gehüllt werden. Was aber hat ein Dichter an? Die radikale klassizistische Lösung forderte nach antikem Vorbild eigentlich die Nacktheit, was bei realistischer Darstellung älterer Herren denn doch nicht angehen konnte. Eine Art theatralische Toga, der sogenannte pannegio, der den Hauptteil der Bekleidung verdeckte, schuf da Abhilfe. Sowohl Schwanthaler in Frankfurt als auch Thorvaldsen in Stuttgart hatten diesen Kunstgriff verwendet. Spätestens seit der Mitte des 19. Jahrhunderts forderten jedoch die Künstler und Betrachter im Geist des Realismus und Historismus, die Dichter im modernen Kostüm, also in ihrer zeitgenössischen Kleidung darzustellen. Ernst Rietschel hatte mit seinem bekannten Lessing-Denkmal für Braunschweig diese Position programmatisch formuliert: „Lessing suchte im Leben nie etwas zu bemänteln, und gerade bei ihm wäre mir der Mantel wie eine rechte Lüge vorgekommen.“²⁴ (Siehe Beitrag von Karl Arndt.)



19: Sockelreliefs am Frankfurter Goethe-Denkmal: Panorama populärer Figuren aus

den berühmten Werken des Dichters



20: Das Weimarer Doppelndkmal für Goethe und Schiller von Ernst Rietschel, 1857 enthüllt, hat vermutlich das Bild von der deutschen Klassik am entschiedensten geprägt

„Der Gipfel der deutschen Poesie“ – das Goethe-Schiller-Denkmal

So bildete die immer noch nicht verbindlich gelöste Kostümfrage auch den Wendepunkt in der Entstehungsgeschichte des bekanntesten deutschen Dichterdenkmals (Bild 20). In Weimar sollte, wie es dem Ort gebührt, die Steigerung aller bisherigen Dichtermonumente, ein Doppelstandbild für die Dioskuren Goethe und Schiller entstehen. Im verdoppelten Denkmal der deutschen Klassik konnte der populäre Freiheitsdichter Schiller den Fürstendiener Goethe auf die Höhe patriotischer Identifikationssehnsüchte mitziehen. Die kulturpolitischen Hintergründe, die Versuche des dortigen Großherzogs, die Stellung Weimars mit Hilfe von Klassikmythos und restaurierter Wartburg gegen die Umrarmungen Preußens als Kulturzentrum zu festigen und die Rolle, die der abgedankte bayerische König Ludwig I. dabei spielte, sollen hier außer Betracht bleiben²⁵. Jedemfalls wurde der damals berühmteste deutsche Denkmalskünstler, Christian Daniel Rauch, mit dem Projekt betraut.

Was Rauch vorlegte, gefiel freilich nicht allen. Besonders Ludwig I., der das Erz für den Denkmalguß spendierte, bemängelte, daß in Rauchs Entwurf nur Goethe im Besitz des Lorbeerkranzes war – Ludwig schätzte Schiller höher als Goethe – und es so aussah, als werde Schiller von Goethe wie sein Protegé vorgeschoben. Das antike Kostüm paßte dem König gar nicht – für Weimar muß man ergänzen. Denn für München hatte Ludwig eigene Denkmäler für Goethe und Schiller im Auge, und sein Goethe sollte selbstverständlich antik gekleidet sein. Da Rauch grundsätzliche Korrekturen ablehnte, wurde schließlich sein Schüler Ernst Rietschel mit dem Auftrag betraut.

Rietschel betonte die Gleichrangigkeit von Schiller und Goethe:

„Schiller will ich noch mit gänzlicher Beibehaltung der Stellung ein wenig nach innen rücken, daß die Figuren etwas mehr sich

zugewandt werden, doch nicht mehr, als daß beide Gestalten noch neben einander gleichsam dem Volke gegenüber stehen. Auch werde ich mich vorzugsweise bestreben, [daß] die bewegtere Stellung Schillers den monumentalen Forderungen der Ruhe möglichst entspricht. Vielleicht tritt Schiller noch etwas zu stark vor, beide sollen möglichst ihren Standpunkt auf gleicher Linie haben. Da eine körperliche Berührung als Zeichen ihrer Freundschaft stattfinden muß, so glaubte ich in der Lage der linken Hand Goethes auf Schillers Schulter das trauliche Gemüthsverhältniß anzudeuten. [Im Konzept, dann gestrichen: wohl nicht, daß es wie ein Stützen Göthes auf Schiller oder wie ein protegirendes Vorschieben desselben gedeutet werden kann.]

Göthe, 10 Jahre älter als Schiller, also früher im Besitze seines Ruhms, hält den Kranz fest, den er als Symbol der Poesie oder Ruhms oder der Unsterblichkeit errungen, oder den ihm die Nation gereicht, Schiller, seiner hohen Bedeutung sich bewußt, faßt zugleich hinein.“²⁶

Im doppelten Griff nach dem Lorbeerkranz schuf Rietschel Ruhmesparität, in den vereinigten Gegensätzen der beiden Klassiker fixierte er für Generationen ein Charakterbild des Dichterpaars zum trivialen Stereotyp: der Weltmann neben dem idealisch Strebenden. Beide stehen im Zeitkostüm da und galten den Betrachtern als so lebenswahr, daß die ursprünglich vorgesehenen Sockelreliefs entfallen konnten. Statt dessen nennt die Widmungstafel an der Schauseite das „Vaterland“, das dem „Dichterpaar“ das Denkmal stiftete. Und genauso wollten die Deutschen ihre Klassiker sehen. Als der Weimarer Herzog bei den Enthüllungsfeiern 1857 versuchte, aus der von ihm selbst geförderten Klassikideologie kulturpolitisches Kapital für den kleinstaatlichen Partikularismus und seine Dynastie zu schlagen – zuerst wurde nebenan ein Wieland-Denkmal eingeweiht, ein Denkmal des Herzogs Carl August sollte folgen – blieb er damit allein. Alle Presseberichterstatte und erst recht die aus ganz Deutschland angereisten Teilnehmer der Enthüllungsfeier deuteten die beiden Dichtergestalten als die Verkörperung



21: Neuaufnahme
des Gabelsberger-
Denkmals in München



22: Das Denkmal
für Franz Xaver
Gabelsberger in
München von
Syrius Eberle, 1890
enthüllt, erhebt den
Erfinder der Stenografie
zum thronenden
Geistesfürsten



23: Entwurf eines
Doppeldenkmals für die
Brüder Grimm in Hanau
von Max Wiese, 1889:
Die genrehafte Variation
des Doppeldenkmals

der gesamten deutschen Kulturnation. Ein Festredner brachte die Sinnbildhaftigkeit der Haltung des Klassikerpaars auf den Begriff:

„Der Kranz aber, der sie verbunden hält, ist zugleich dein Kranz, mein deutsches Volk, der Kranz, mit dem sie dich königlich geschmückt haben vor allen Völkern der Erde.“²⁷

Goethe nicht ohne Schiller – und umgekehrt: Antworten

Sitzfiguren

Trotz oder gerade wegen der normativen Bildkraft des Weimarer Doppeldenkmals diskutierte man ab der Mitte des 19. Jahrhunderts immer heftiger, in welcher Haltung denn ein Klassiker (oder nun gar zwei) auf dem Sockel zu positionieren sei. Schon Schopenhauer hatte ja gefordert: „Aber man wolle nicht aus Goethes geweihter Person eine Zierpuppe der Stadt machen: man setze ihn nicht in die Allee auf einen Lehnstuhl in antikem Puder-mantel, eine Rolle in der Hand, als wolle er gemächlich sich frisieren lassen und die Zeitung dazu lesen; oder lasse ihn in pensiver Stellung dastehn, als könne er den Reim nicht finden. Helden kann man eine heroische Stellung geben, aber dem Poeten nicht: daraus entspringt die Verlegenheit.“²⁸

Aber gerade für Goethe, wollte man ihn als Olympier abbilden, schien die Sitzhaltung die geeignete Darstellungsform. Die zeitgenössische Kunstkritik hielt die Positur des thronenden Geistesfürsten sogar für die einzig mögliche: „Den ruhigen Herrscher im Reiche des Geistes kann man sich nur sitzend denken, so allein wird und muß Goethe's Bild in der Phantasie des Volkes haften bleiben.“²⁹ Bis zum letzten Viertel des Jahrhunderts hatte sich schließlich die Sitzhaltung als die gemäße Darstellungsform nicht nur für Dichter, sondern für jede Art von Geistesheldentum durchgesetzt. Schriftsteller wie Emanuel Geibel in Lübeck, Franz Grillparzer in Wien oder Heinrich Laube in Sprottau saßen auf ihren Denkmälern, aber auch Erfinder, Unternehmer, Forscher und zunehmend auch kleinere Geistesgrößen kamen nun sitzend auf den

Sockel (Bilder 21, 22). Gerade für Doppeldenkmäler enthielt die Sitzhaltung einen besonderen ästhetischen Reiz, glaubte man doch in ihr die jeweiligen Charaktereigenschaften der zu Ehrenden handgreiflich ins Bild umzusetzen. So entschied man sich bei den beiden 1883 enthüllten Berliner Denkmälern für Wilhelm und Alexander von Humboldt ebenso für Sitzfiguren wie beim Hanauer Denkmal für die Brüder Grimm, das sowohl mustergültiges Doppeldenkmal als auch „Nationaldenkmal“ sein sollte³⁰ (Bild 23).

Parallelen

Während beim Grimm-Denkmal in Hanau das Weimarer Vorbild nur in der kostümrealistischen und genrehaften Gestaltung durchschimmerte, prägte die Idee des verdoppelten Klassikerdenkmals in Fortsetzung, Steigerung oder Widerspruch die Konzeption fast aller später errichteten Goethe- oder Schiller-Denkmäler. Selbst dort, wo nur für einen der beiden Dichter ein Monument gestiftet wurde, hefteten sich oftmals sichtbare (oder für den flüchtigen Blick unsichtbare) Sinnbezüge auf den jeweils anderen an. Schon das Pantheon König Ludwigs I., die Walhalla³¹, hatte in Schiller und Goethe ihren – erst nachträglich sichtbaren – geheimen Mittelpunkt. Ludwigs Planungen und vor allem die Auswahl der zu verfertigten Büsten nahmen mit Schillers Tod konkretere Gestalt an; eine von Dannecker gestaltete Schillerbüste war die erste, die Ludwig noch als Kronprinz in Auftrag gegeben hatte; Ludwigs Kontaktaufnahme und seine (selbstbe-spiegelnde) Werbung um Goethe³² durchzogen die Planungsphase bis zur Grundsteinlegung 1830. Goethes Tod 1832 krönte insofern die Vollendung der Walhalla-Idee, als die Bestimmung des Königs, die Büsten der „rühmlichst ausgezeichneten Teutschen“³³ erst zehn Jahre nach ihrem Tod aufzunehmen, mit der Einweihung 1842 zusammenfiel. Goethes Büste kam an den End- und Höhepunkt dieses deutschen Geschichtspanoramas zu stehen, wie Ludwig in seinem selbst verfaßten Katalog „Walhalla's Genossen“ epochal festlegte: „Mit Göthe erlosch der vier Sterne, welche in Weimar geleuchtet, letzter.“³⁴



25: Goethe-Denkmal in München von Max Widmann, 1869 (im Zweiten Weltkrieg eingeschmolzen), als Pendant zum Schiller-Denkmal: Goethe als antikisierender Sänger



26: Goethe als Sitzfigur am Portal der Semper-Oper

26 und 27: Sitzfiguren von Goethe und Schiller am Portal der Semper-Oper in Dresden: Theaterregisseure inszenieren ihre Ideale. Die Figuren schuf E. Rietschel für die 1838–41 gebaute Semper-Oper. Der nach einem Brand 1871–78 errichtete Neubau wird wiederum mit Rietschels Sitzfiguren geschmückt, die entweder als Kopie ausgeführt (Modelle im Rietschel-Museum) oder ergänzt und überarbeitet wurden



27: Schiller als Sitzfigur am Portal der Semper-Oper



24: Schiller-Denkmal in München von Max Widmann, 1859 im Geist der Schillerfeiern geplant, 1863 enthüllt: König Ludwigs I. Schillerbild als Gegenentwurf zu Weimar

In seiner Hauptstadt München hatte der 1848 abgedankte, aber kulturpolitisch noch immer dominante König seine Vorstellungen vom Klassikerpaar präzisieren lassen. Nicht zufällig machte nicht Goethe, sondern Ludwigs Lieblingsdichter Schiller den Anfang. 1863 entstand im Gefolge der Schiller-Begeisterung des Jahres 1859 ein Schiller-Denkmal von Max Widmann (Bild 24), dem 1869 ein Goethe-Denkmal vom selben Künstler folgte (Bild 25). Während das Schiller-Denkmal den patriotischen Bilderwartungen durch Kostüm, Pathos und Lorbeerkranz – den nur er allein erhielt! – Tribut zollte, wurde Goethe zum antiken Sänger mit der Lyra stilisiert und von allen denjenigen Elementen gereinigt, die Ludwig am Weimarer Doppelstandbild kritisiert hatte.

Sehr viel konventioneller und die Weimarer Doppelkonstellation vorwegnehmend, hatte Rietschel die Sitzfiguren von Goethe und Schiller an der Frontseite der Dresdner Semper-Oper (Bilder 26, 27) aufgestellt (1839–41). Dort ließ er Goethe und Schiller links und rechts des Portals nicht als Dichterfürsten, sondern wie Theaterregisseure sitzen, wie die auf den Knien gehaltenen Rollenbücher signalisierten. Die Typisierung Goethes als weise dreinblickender Weltmann und Schillers als idealisch nach oben Strebenden behielt Rietschel bei.

Die Reliefs zu ihren Füßen bildeten beide als Theaterrichter in unterschiedlichen Zuschreibungen ab, in denen die mittlerweile topisch gewordenen Charakterisierungen aufleuchteten.

Beide Dresdner Figuren standen zugleich im Ensemblezusammenhang einer umfassenden Ausstattung der Semper-Oper mit plastischem Schmuck: Neben den Figuren bekannter Opern- und Dramengestalten auf den Seitenflügeln des Gebäudes befanden sich in den Seitennischen der Fassade auch noch die Skulpturen von Shakespeare, Sophokles, Molière und Euripides. Goethe und Schiller gerieten dergestalt zum Mittelpunkt einer historisch sehr ausgreifenden, jedoch auf das Theater beschränkten Klassikvorstellung, die in der Konkurrenz zwischen Weimar und Dresden zugleich einen kulturpolitisch

differenten Schwerpunkt setzte (Siehe den Beitrag von Ursula Zehm).

Spiegelungen

Konnte die preußische Hauptstadt, erst recht als sie 1871 zur Reichshauptstadt aufgestiegen war, zulassen, daß sie von den Partikularstaaten bei der monumentalen Inbesitznahme der Klassik überflügelt wurde? In Berlin entstand die Idee eines gesteigerten Klassikmonuments, bei dem das Weimarer Doppeldenkmal durch eine Verdreifachung übertroffen werden sollte. 1871 war das schon seit 1861 geplante, aber durch Intrigen immer wieder verzögerte Schiller-Denkmal von Reinhold Begas enthüllt worden (Bild 28).

Die recht belanglose Dichterfigur übertrug vier Allegorien, auf denen auch künstlerisch das Schwergewicht liegt, „jene so grandios bewegten, herrlichen weiblichen Gestalten“³⁵, die Schillers Werk schematisch nach Lyrik, Drama, Geschichte und Philosophie kategorisierten. So konnte Schiller erfaßt und säuberlich vereinnahmt werden. Die Enthüllungsfeier setzte dann die pompösen Ansprüche und die Repräsentationsbedürfnisse des neuen Kaiserreichs machtvoll ins Bild. Ein erdrückendes Polizeiaufgebot schirmte die Festveranstaltung vor der möglichen Teilnahme des Volks ab; die Inszenierung mit Plakatzitten aus Schillers Werken parodierte ungewollt, daß dieser neue Staat ein „freiwilliger“ Zusammenschluß deutscher Länder nach den Einigungskriegen sei, wenn unter der Fahne Sachsens ein „Wallenstein“-Zitat zu stehen kam: „Wär's möglich, könnt' ich nicht mehr, wie ich wollte? Nicht mehr zurück, wenn's mir beliebt?“³⁶ 1880 entstand mit dem Goethe-Denkmal Fritz Schapers das steigernd gemeinte Gegenstück zum Schiller-Monument (Bild 29).

Goethe ist zwar entgegen der herrschenden Mode wegen des notwendigen Schiller-Bezugs stehend dargestellt, doch sorgt ein Kranz von um den Sockel sitzenden überlebensgroßen Allegorien für die nötige Ruhe und Würde des Dichterfürsten. Der Ordnung von Schillers Werken in griffiger Viergliederung entspricht eine noch stärker verkürzende Dreiteilung bei Goethe (in Lyrik, Drama und Wissenschaft), der

eckige Sockel Schillers korrespondiert mit dem runden des Goethe-Denkmals.

Mit dem 1890 ergänzend dazu aufgestellten Lessing-Denkmal, sinnigerweise von Otto Lessing, dem Urgroßneffen des Dichters geschaffen, wurde dann das Weimarer Doppeldenkmal endgültig durch eine Berliner Klassiker-Trias übertrumpft (Bild 30).

Die Figur des Lessing-Denkmals nahm offensichtlich Bezug auf „die für unsere Vorstellung fast typisch gewordene Rietchel'sche Statue“³⁷ von dessen Braunschweiger Standbild und versuchte sich zugleich vom Hamburger Lessing-Denkmal Fritz Schapers (1881) und dessen Sitzpositur abzugrenzen. Um seine Eigenständigkeit zu demonstrieren, arbeitete die Berliner Lessing-Statue den Realismus des Rokoko-kostüms bis ins Extrem heraus. Daß die moderne Kunstkritik, die schon an der anti-realistischen Symbolik des Jugendstils orientiert war, höhnisch reagierte³⁸, traf die Intention dieses Denkmals eigentlich nicht. Denn hier war eine über zwei Jahrzehnte selbst historisch gewordene Klassik-Triade entstanden, die ausschnittshaft eine Rezeptionsgeschichte der deutschen Literatur im Rückwärtsgang zeigte: Am Anfang stand die politische Identifikationsfigur Schiller, ihr folgte der Dichterfürst Goethe, vollendet durch den nur mehr geschichtlich zu verstehenden Lessing. Damit hatte das Weimarer Doppeldenkmal sein pompös gesteigertes reichsdeutsches Gegenstück gefunden.



28: Schiller-Denkmal in Berlin von Reinhold Begas, 1871. Die reichsdeutsche Version eines Klassikers: Der Dichter über den Allegorien seines gevierteilten Werks



30: Lessing-Denkmal in Berlin von Otto Lessing, 1890: Der dritte Klassiker



29: Goethe-Denkmal in Berlin von Fritz Schaper, 1880: Goethes runder Sockel als Gegenstück zu Schillers eckigem



31: Schiller-Denkmal in Wien von Johannes Schilling, 1876: Die Verdoppelung der Sockelzone zielt auf die Konkurrenzsituation zu Berlin



32: Grün-Denkmal, Wien



33: Lenau-Denkmal, Wien

32 und 33: Die Wiener Denkmäler für die Lyriker Anastasius Grün und Nikolaus Lenau von Karl Schwerzeck (1891) rahmen das Schiller-Denkmal österreichisch-gemütlich ein

In Wien reagierte man auf diese preußische Klassikvereinnahmung in höchst eigenwilliger Weise, in der sich die Besonderheiten einer eigenen österreichischen Kulturidentität widerspiegeln. Das Wiener Schiller-Denkmal von Johannes Schilling, 1876 enthüllt und zweifellos mit Blick auf Berlin entworfen, steigert alle bisherigen Schiller-Denkmäler durch die Vermehrung des illustrierenden Bildprogramms (Bild 31). Die verdoppelte Sockelzone verbindet die Werkschau durch vier allegorisierende Gestalten mit vier auf die Ecken gesetzten Sockelfiguren, die Schillers „Lied von der Glocke“ populär versinnbildlichen.

In einem zweiten Schritt wurde dieses an sich schon pompöse Ehrenmal dann 1891 durch zwei Büstendenkmäler für die Lyriker Anastasius Grün (Bild 32) und Nikolaus Lenau (Bild 33) ergänzt, die den deutschen Klassiker in einen zugleich idyllischen wie sinnigen, spezifisch österreichischen Literaturzusammenhang einfügten. Mit diesem Ensemble demonstrierte die Doppelmonarchie ihre Fähigkeit, die deutsche Klassik ikonographisch noch differenzierter aufladen zu können, als dies in Weimar und in Berlin gelungen war.

Im Rahmen der Ausstattung der Wiener Ringstraße zu einem Pantheon österreichischer Geschichte³⁹ wurde dieses Literatur-Denkmal-Ensemble ergänzt und erweitert durch Monumente für Franz Grillparzer (1889), (Bild 34) Ferdinand Raimund (1898) (Bild 35) und Ludwig Anzengruber (1905).

Schon durch diese Einrahmung in eine populäre Österreichliteratur relativierte sich der reichsdeutsche Klassiker Schiller

noch weiter in Richtung auf einen bloßen Vorläufer der eigentlich gemeinten unpathetischen Literatur des 19. Jahrhunderts!

Zuletzt verschob das 1900 enthüllte Goethe-Bild von Edmund Hellmer die überkommenen Vorstellungen von der Klassik vollständig (Bild 36). Es bildete den Endpunkt einer eigenen Wiener Literaturinterpretation, die mit Schiller wenig anfangen konnte; zugleich drückte es eine neue Sicht der Denkmalkunst auf Goethe aus.

Statt das übliche Repertoire bildnerischen Schwulsts aufzufahren, hatte der Künstler die Abgüsse von Goethes Händen und seiner Totenmaske zur Vorlage genommen, um „Schöpferhand“ und geistige Größe zu versinnbildlichen: „Keine Nebenfigur sollte hier nach der Intention des Künstlers die Höhe und Helligkeit der Stimmung stören, auf alles Architektonische, jede Ornamentik nach Thunlichkeit verzichtet sein. Das Denkmal, einfach, klar, majestätisch.“⁴⁰

Dem Dichter ist alles Thronende genommen, obwohl er auf einem Thronsessel sitzt. Goethe scheint gleichsam in den Sessel hineingerutscht, wie vor Erschöpfung ausruhend; „innere Gelassenheit“ und Bedeutsamkeit werden fragwürdig, wie auch das Bild des hehren Klassikers und Dichtersfürsten: „Gleichsam wie aus einem Augenblick der Versunkenheit erwachend, schaut er mit großen, klaren Augen ruhig und beherrschend vor sich ins Weite. Es liegt eine wundervolle innere Ruhe und Größe über dieser Gestalt.“⁴¹

Konfigurationen

Aber selbst nachdem die Jahrhundertwende sich vom erdrückenden Vorbild des Weimarer Doppelstandbilds dergestalt befreit hatte, geisterte das Paradigma der Doppelung der Klassiker weiterhin unterschwellig durch die Denkmalkunst. Das 1903 in Leipzig errichtete Goethe-Denkmal von Karl Seffner knüpfte auf den ersten Blick nur an die Historisierungstendenzen des vergangenen Jahrhunderts, etwa das Berliner Lessing-Denkmal, an (Bild 37).

Indem es aber den Lokalbezug, den Leipzig-Aufenthalt und die Liebschaften des ganz jungen Goethe in den Sockelreliefs herausstrich, wandte es sich unaus-

gesprochen gegen die Stilisierung Goethes zum Weimarer Dichterfürsten.

Und doch war Schiller gleichsam als Leerstelle auch in diesem Denkmal mitgedacht. Das zeigte sich, als 1914 in Leipzig ein expressionistisches Schiller-Denkmal von Johannes Hartmann enthüllt wurde und auf diese Weise, epochen-, kunst- und wirkungsgeschichtlich verschoben, wieder beide Dichter, diesmal in ganz gegensätzlicher Formensprache, aufeinander bezogen waren (Bild 38).

Heute, nachdem das Leipziger Gellert-Denkmal von 1774 (vgl. Bild Seite 51) und ein Denkmal für den Philosophen Leibniz (1883 enthüllt) ganz in der Nähe stehen, ist in mehrfacher historischer Verwerfung eine neue Vierergruppierung entstanden, an der man ein (ungewollt?) eigenwilliges Klassikverständnis ablesen kann.



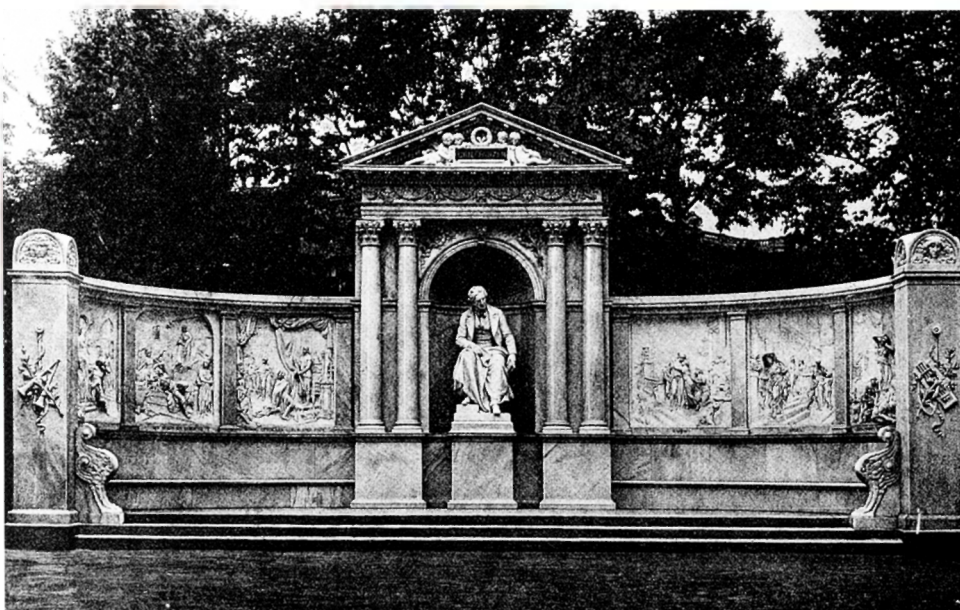
36: Goethe-Denkmal in Wien von Edmund Hellmer, 1900 enthüllt. Das Denkmal richtete sich ausdrücklich gegen das gewohnte Bild vom Klassiker und versuchte den Ausdruck von Größe durch monumentale Einfachheit



37: Goethe-Denkmal in Leipzig von Karl Seffner, 1903: Nicht der olympische Klassiker, sondern der junge Goethe in seiner Leipziger Zeit



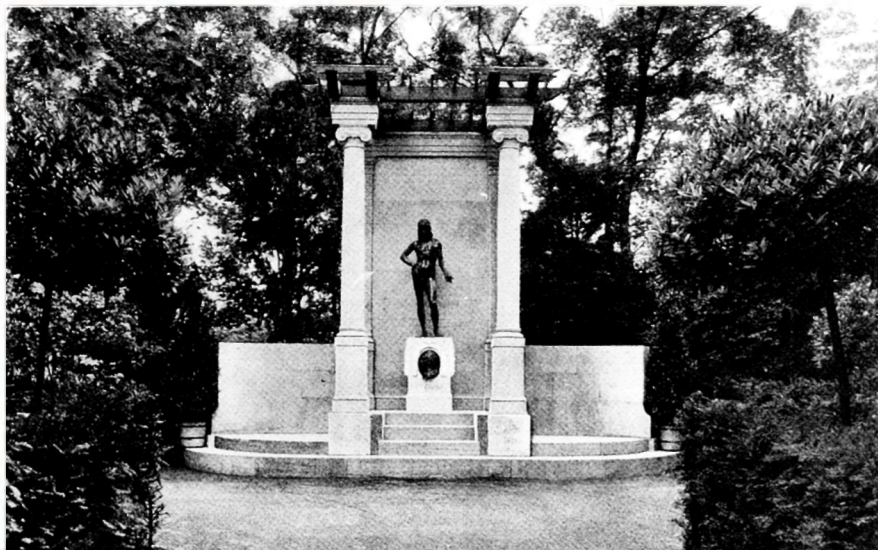
38: Schiller-Denkmal in Leipzig von Johannes Hartmann, 1914: Eines der wenigen expressionistischen Dichterdenkmäler



34: Denkmal für den österreichischen Dramatiker Franz Grillparzer in Wien von Carl Kundmann, 1889: Die österreichische Version des thronenden Dichterfürsten, umrahmt von den Szenen seiner Werke



35: Denkmal für Ferdinand Raimund in Wien von Franz Vogl, 1889: Der Dichter sitzt leibhaftig auf seiner eigenen Denkmalbank zu Füßen seiner Muse



39: Das Goethe-Denkmal in Darmstadt, 1903 enthüllt, vertritt die architektonischen und lebensreformerischen Ideen des Jugendstils. Der Genius der Poesie

und der empfindsame Freundschaftskult des 18. Jahrhunderts stehen im Mittelpunkt, nicht die Person des Dichters



40: Goethe-Denkmal in Rom von Gustav Eberlein. Das 1904 enthüllte Denkmal, ein Geschenk Kaiser Wilhelms II. an Italien, fuhr noch einmal das gesamte Formenrepertoire des Neubarock auf



41: Goethe-Denkmal in Asch/Böhmen, 1932: Der Dichter als Geologe

Gleiches gilt mit veränderten Vorzeichen für das erstaunliche Goethe-Denkmal im Darmstädter Herrengarten, 1903 von dem Architekten Adolf Zeller und dem Bildhauer Ludwig Harich gefertigt (Bild 39).

Die Kunstkritiker lobten das Bauwerk, das „eigentlich kein Goethe-Denkmal, sondern vielmehr ein Mal der Erinnerung an jene überschäumenden Gärungstage der deutschen Seele“ sei⁴². Und in der Tat spielt das Denkmal auf den Darmstädter Freundschaftskreis Goethes um Johann Heinrich Merck und Karoline Flachsland und den Freundschaftskult der Empfindsamkeit stärker an als auf Goethe, der wie seine Freunde nur als Sockelrelief vorkommt. Im Mittelpunkt des Pergola-Bauwerks – Hinweis auf das Jugendstil-Bauensemble der Darmstädter Mathildenhöhe und die gleichzeitige Gartenstadtidee – steht die Bronzefigur eines nackten Jünglings, der den Genius der gesamten Gruppe versinnbildlicht. Im Grunde handelt es sich gar nicht mehr um ein echtes Dichterdenkmal, sondern eher um ein Ereignisdenkmal, das eine lokal-poetische Situation festhalten und transzendieren wollte. Bestätigt wird diese Sicht durch einen 1958 in Sichtweite aufgestellten Gedenkstein, der außer dem Namen Mercks nur noch einen Sinnspruch trägt⁴³. Die erneute Betonung der Geselligkeitspoesie des 18. Jahrhunderts, die Landschaftsausrichtung und die Verknüpfung mit der Jugendstilbewegung tilgten, wenn man so will, endgültig den Weimarer Klassikmythos und entfernten die unausgesprochen enthaltenen Schillerbezüge aus dem Goethe-Denkmal.

Auch die monumentalen Goethe-Denk-mäler in Straßburg und Rom, beide ebenfalls nach der Jahrhundertwende entstanden, lassen sich als Versuche verstehen, das dominante Weimarer Klassikbild zurückzudrängen. In Straßburg betonten alle 71 Entwürfe in der Figur des jugend-

lichen Goethe dessen Straßburger Zeit. Der Sieger der Konkurrenz, Ernst Wägener, kam vielleicht auch deshalb zum Zuge, weil er in den Sockelreliefs die Straßburger Anklänge (Münster, Freundeskreis, Sesenheimer Gedichte) stärker als alle anderen herausarbeitete, als wolle er in den Bildern des jungen Goethe den Weimarer Klassiker (und mit ihm Schiller) vergessen machen.

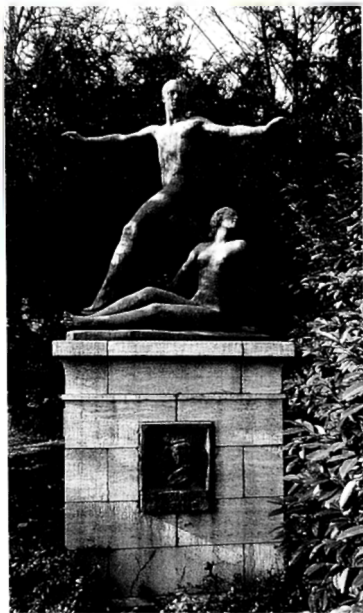
Das Goethe-Denkmal in Rom, das 1904 enthüllt wurde, geht von einem anderen Ende denselben Punkt an. Hier kippt die ausgereizte und überdehnte Bildsprache, die auch vom Weimarer Doppelstandbild ausgegangen war, in die kritische Form hinüber (Bild 40).

Gustav Eberlein, bekannt für seine monumentalen neubarocken Denkmalsentwürfe und mit einem sehr ähnlichen Entwurf in Straßburg nur knapp unterlegen, trieb den Aufwand ins Extrem und reizte die Grenzen aus. Goethe ist, durch Kleidung und Lebensalter in die Zeit seiner italienischen Reise versetzt, auf einen Sockel gehoben, der so gut wie alle Formzitate der Antike herbeiholt. Dieser Goethe demonstriert die Zeit vor der Freundschaft mit Schiller und blendet die nationalliterarischen Aufladungen des Weimarer Denkmals aus.

Die Sockelinschrift „Donum Imperatoris Germaniae“ verrät die politischen Konnotationen, die dieser Bau trägt. Als Geschenk des deutschen Kaisers sollte er den Dreibund mit Italien auch kulturell untermauern. In den Szenarien der Sockelfiguren verknüpfte Eberlein den monumentalen Anspruch mit einer in Stein gehauenen Genremalerei. Dahinter versteckte er ein zwiespältiges Goethebild, das zugleich reichsdeutsch-protzig wie hochdramatisch ist: Orest über den Schoß seiner Schwester Iphigenie geworfen, Mephisto dem Faust einflüsternd, Mignon und der Harfner aus Goethes Roman „Wilhelm Meisters Lehrjahre“ – die Bezüge auf Goethes Italienreise und das theatralische Pathos der Szenen verbergen noch, daß der Pomp zur Hohlform geworden ist. Sie präsentieren jedoch Goethe – selbst in den Figuren seines Romans! – als lupenreinen Dramatiker in neubarocker Pose, der auch gattungspoetisch Schillers nicht bedarf.



42: Goethe-Denkmal in Torbole/Gardasee, 1986: Zum 200. Jubiläum von Goethes italienischer Reise eine Markierung für Touristen; ein Dichter ist nicht erkennbar



44: Denkmal für Heinrich Heine in Frankfurt von Georg Kolbe, 1913: Das Denkmal bildet das Werk ab, der Dichter ist als Medaillon auf den Sockel verbannt



43: Schiller-Denkmal in Frankfurt von Johannes Dielmann, 1859: Ein nicht erst heute leicht zu übersehendes Dichterdenkmal



45: Eduardo Chillidas „Haus für Goethe“ von 1986 in Frankfurt versucht eine Abbildung des Goethe'schen Denkens ohne eine Darstellung der Person des Dichters

Dichterdenkmäler, gestern und heute

So läßt sich an den weiteren Dichterdenkmälern für die beiden nun auseinander getretenen Klassiker eine doppelläufige, jedoch umgekehrt proportional aufeinander bezogene Linie nachziehen. Schillers Denkmäler folgten im 19. Jahrhundert fast unverändert den stilistischen und intentionalen Vorgaben eines Dichterbildes, das von politischen Hoffnungen bestimmt war, 1859 kulminierte und zu extremer inflationärer Verflachung führte. Auch Rietschels Schiller des Weimarer Doppeldenkmals hatte durch Pathosgeste und Physiognomie an dieser Tradition teil. Vereinzelte Versuche, im Umkreis von Schillers 100. Todestag 1905 eine Renaissance für Schiller-Denkmäler zu initiieren, wobei man sich auf die klassizistische Büstenform zurückzog, blieben auf die Randzonen der Kulturaus-einandersetzung beschränkt.

Die Goethe-Denkmäler erreichten erst sehr viel später das Interesse des Publikums, nie die politische Resonanz der Schiller-Monumente. An Zahl kommen jene diesen nicht gleich, an Überdauerungskraft übertreffen sie diese. Bis zur Gegenwart werden Goethe-Denkmäler, zumeist an den Wegmarken seiner Reisen, aufgestellt. In den böhmischen Bädern gedenkt man Goethes als eines ortskundigen Spaziergängers, als Geologen (Bild 41) (1932, nur die Sockelreliefs weisen auf den Dichter hin) oder als verliebten Greis mit Ulrike von Levetzow (noch 1975 als Geschenk der DDR).

Die darin enthaltenen Konnotationen des Dichters als Vor- oder Nachklassiker wollen alle Spuren künftigen oder vergangenen Olympiertums überdecken. Dies gilt vor allem für die Stationen seiner Italienreise, auf denen Goethe mehrfach für eine Denkmalsaufstellung in Frage kommt: am Kesselberg am Walchensee, in Malcesine und noch 1986 in Torbole am Gardasee (Bild 42). Natürlich steht er dort ohne Schiller.

Selbst wenn Goethe und Schiller heute in ihren Denkmälern einmal zusammenstehen, lesen wir dies vor einem anderen Horizont als das 19. Jahrhundert, das jedesmal von der Bilderinnerung an das Weimarer Doppelstandbild überwältigt wurde

und deshalb andere Sinn- und Bildkombinationen gar nicht mehr wahrnahm. In den Frankfurter Taunusanlagen traf man damals und heute neben Schwanthalers Goethe-Denkmal von 1844 (vgl. Bilder 17, 18) natürlich auch auf ein Schiller-Denkmal von 1859 (Bild 43).

Beide Denkmäler stehen in der Gegenwart vor einer zusätzlichen Folie, die Bildkontrast und -erweiterung in einem ist. In derselben Anlage findet man nämlich ein Denkmal für Heinrich Heine (von Georg Kolbe, 1913), das auf das Abbild des Dichters zugunsten einer Werkinterpretation verzichtet; das Porträt Heines wurde auf den Sockel verbannt (Bild 44).

Eine weitere Ergänzung hat dieses Ensemble in letzter Zeit erfahren. Seit 1986 existiert ganz in der Nähe ein weiteres, bildloses Goethe-Denkmal (Bild 45). Der Künstler Eduardo Chillida möchte in seinem elliptischen Betonguß-Raum Goethes polares Denken versinnbildlichen und sein begehbares Denkmal als Gedenkstätte wie als (ironisierten?) Sakralraum verstanden wissen.



46: Goethe-Schiller-Denkmal in Weimar, 1930: Verkehrshindernis oder Orientierungspunkt der Stadtarchitektur?

Schiller und Goethe, wenn der heutige Betrachter sie überhaupt aufeinander bezieht, stehen damit in einer zerstreuten Wahrnehmungsperspektive ungewollter Vieldeutigkeit, der die Sinnbezüge, wie sie das 19. Jahrhundert so liebte, nichts mehr gelten.

Mit dem Blick auf solche Wandlungen kann vielleicht besser verdeutlicht werden, in welcher Weise sich unsere Sehweisen verändert haben. Als Wilhelm Busch 1884 über die überall gleichen Schiller-Denk-mäler spottete, definierten diese genauso wie der Bahnhof das Erscheinungsbild der Städte. Das Schiller-Denkmal, überall gleich aussehend und an markanter Stelle jeder Stadt vorhanden, war zur Metapher des Erkennens und des Wiedererkennens geworden, Orientierungspunkt in einer von der Geschwindigkeit der Eisenbahn geprägten Zeit. Rainer Maria Rilke hat für viele andere die Veränderungen formuliert. In der zehnten seiner „Duineser Elegien“ zwischen 1912 und 1922 verfaßt, beschrieb er seine ganz moderne Entfremdungsempfindung unter der glänzenden Oberfläche, Selbstverlust und Trauer, im Bild eines platzenden Denkmals:

„Freilich, wehe, wie fremd sind die Gassen der Leidstadt,
wo in der falschen, aus Übertönung gemachten
Stille, stark, aus der Gußform des Leeren der Ausguß
prahlt: der vergoldete Lärm, das platzende Denkmal!“⁴⁴

Weiterdenkend pointiert 1927 Robert Musil in einem kurzen Prosastück über „Denkmale“ – schon der Plural ist bezeichnend: „Das Auffallendste an Denkmälern ist nämlich, daß man sie nicht bemerkt. Es gibt nichts auf der Welt, was so unsichtbar wäre wie Denkmäler. Sie werden doch aufgestellt, um gesehen zu werden, ja gera-

dezu, um Aufmerksamkeit zu erregen; aber gleichzeitig sind sie durch irgend etwas gegen Aufmerksamkeit imprägniert, und diese rinnt Wassertropfen-auf-Ölbezug-artig an ihnen ab, ohne auch nur einen Augenblick stehenzubleiben.“⁴⁵

Für Musil und seine Zeitgenossen stellen Denkmäler längst keine Orientierungspunkte mehr dar, eher Verkehrshindernisse (Bild 46). Denkmäler erscheinen als Gegenbilder einer überlebten, statischen Welt, als die „Kulisse unseres Bewußtseins“⁴⁶ in einem „Zeitalter des Lärms und der Bewegung“. Kommt dennoch einmal ein Dichter auf den Sockel, so witzelt Musil, „so sitzt er regungslos auf einem Stuhl oder steht da, die Hand zwischen dem zweiten und dritten Knopf seines Rockes, auch hält er zuweilen eine Rolle in der Hand, und es zuckt keine Miene in seinem Gesicht. Er sieht gewöhnlich aus wie die schweren Melancholiker in den Nervenheilanstalten.“⁴⁷

Gewohnheit und Fremdheit, freudiges Wiedererkennen und Irritation – die Geschichte der Dichterdenkmäler, die sich in solchen Wahrnehmungsformen kristallisiert, ist mehr als die Geschichte einer plastischen Kunstgattung, als eine durch Stein und Erz illustrierte Literaturgeschichte: In ihr scheint die Signatur des jeweiligen Zeitalters gegenständlich geworden zu sein.

Anmerkungen
Bildnachweise

Marion Marquardt
Weimar als geistige Leberform

Gerd Ueding
Glückliches Ereignis

Rolf Selbmann
Dichterdenkmäler im 19. Jhrnundert
und das Dichterdoppeldenkmal
in Weimar

Weimar als geistige Lebensform

Anmerkungen

- aus: Geschichte der Stadt Weimar, hg. v. Gitta Günther und Lothar Wallraf, Weimar 1975, S. 1101 und 198.
- August Heinrich Hoffmann von Fallersleben, Gesammelte Werke, hg. v. H. Gerstenberg, Bd. 8, Berlin 1893, darin: Mein Leben, 6. Band 1854–1860, S. 80.
- Reise durch Thüringen, den Ober- und Niederrheinischen Kreis. Dritter Teil, Dresden und Leipzig 1796, S. 527.
- Germaine de Staël-Holstein: De l'Allemagne, Paris 1882, S. 74.
- aus: Geschichte der Stadt Weimar, Ivgl. Anm. II, S. 356.
- STA Weimar, Hausarchiv A XXVI Nr. 1193 I, Bl. 20, zit. nach: Geschichte der Stadt Weimar, Ivgl. Anm. II, S. 399.
- Georg Gottfried Gervinus: Geschichte der poetischen National-Literatur der Deutschen, Leipzig 1835, S. 7 f, s. auch die 4. umgearbeitete Ausgabe, Leipzig 1853.
- Zit. nach: Rudolf Wustmann: Weimar und Deutschland 1815–1915, S. 144ff (= Schriften der Goethe-Gesellschaft, hg. v. W. von Oettingen, 30. Band).
- aus: Martin Otto Johannes: Ernst Rietschel. Der Bildhauer, Dresden 1938, S. 63.
- Hoffmann von Fallersleben Ivgl. Anm. 21, Bd. 6, Berlin 1892, S. 156.
- STA Dresden, Außenministerium Nr. 3371, Bl. 318, zit. nach: Geschichte der Stadt Weimar Ivgl. Anm. II, S. 391.
- Ulrich Heß: Stadtgeschichte Weimars 1830 bis 1917, in: Geschichte der Stadt Weimar Ivgl. Anm. II, S. 379.

Bildnachweis

- Seite 34 oben: Kunstsammlung zu Weimar, Foto: Foto-Atelier Louis Held, Inhaber Renno, Weimar.
- Seite 34 unten: Öl auf Leinwand von Johann Friedrich August Tischbein (1798), Goethe-Museum Düsseldorf, Foto: Walter Klein.
- Seite 35 oben: Colorierter Stich „Weimar vom Park aus“, aus: Karl Gräbner: Die Großherzogliche Haupt- und Residenzstadt Weimar, 1830, mit Nachwort und durch Abbildungen und Pläne ergänzt von Hans Henning, Zentralantiquariat der Deutschen Demokratischen Republik, Leipzig 1987, Foto: Stadtarchiv Weimar.
- Seite 35 unten links: Pastellgemälde von: Ferdinand Jagemann, ohne Datum, Goethe-Museum Düsseldorf, Foto: Walter Klein.
- Seite 35 unten rechts: Ölfarben auf Papier von unbekannter Hand, Goethe-Museum Düsseldorf, Foto: Walter Klein.
- Seite 36 oben: Stiftung Weimarer Klassik (Goethe- und Schiller-Archiv).
- Seite 36 unten: Johann Gottfried Herder, Öl auf Leinwand von Friedrich Georg Weitsch, ohne Datum, Goethe-Museum Düsseldorf, Foto: Walter Klein.
- Seite 37: Plan des Herzöglichen Parks bei Weimar, aufgenommen von Franz Ludwig Güssefeld, Weimar, Verlag des Geographischen Instituts 1808 (mit Nebenkarte Stadt Weimar und Umgebung), Stadtmuseum Weimar.
- Seite 38 links: Museum zur Dresdner Frühromantik/Stadtmuseum Dresden.
- Seite 38 rechts: Goethe-Museum Düsseldorf, Foto: Walter Klein.
- Seite 39 links: Foto von Franz Hanfstaengl, zwischen 1853 und 1863, Heinz Gebhardt, München.
- Seite 39 rechts: Stiftung Weimarer Klassik (Goethe-Nationalmuseum), Foto: Ingrid Geske.
- Seite 41: Agfa Foto-Historama, Köln, Foto: Rheinisches Bildarchiv, Köln.

Glückliches Ereignis

Anmerkungen

- Johann Wolfgang Goethe: Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit, in: Goethes Werke. Hamburger Ausg. in 14 Bdn., hg. v. Erich Trunz, Bd. 10, 7., neubearb. Aufl. München 1981, S. 52.
- Goethe: Auf Miedings Tod, in: Goethes Werke Ivgl. Anm. II, Bd. 1, 12., neubearb. Aufl. München 1981, S. 115.
- Goethe: Zum Shakespeare-Tag, in: Goethes Werke Ivgl. Anm. II, Bd. 12, 9., neubearb. Aufl. München 1981, S. 226 f.
- Goethe: Brief an Gottlob Friedrich Ernst Schönborn vom 1. 6. 1774, in: Goethes Briefe, hg. v. Karl Robert Mandelkow, Hamburger Ausg. in 4 Bdn., Bd. 1, Hamburg 1962, S. 162.
- Christoph Martin Wieland: Anzeige von: Götter, Helden und Wieland. Eine Farce, 1774, in: Wielands gesammelte Schriften, hg. v. der Dt. Akademie der Wissenschaften, Abt. 1, Bd. 21, hg. v. Wilhelm Kurrelmeyer, Berlin 1939, S. 124.
- Jakob Michael Reinhold Lenz: Die Kleinen. Eine Komödie, in: Ders.: Werke und Briefe in 3 Bdn., hg. v. Sigrid Damm, Bd. 1, München 1987, S. 474.
- Goethe: Tagebücher, in: Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche, hg. v. Ernst Beutler, 2. Erg.-Bd., Zürich und Stuttgart 1964, S. 35.
- Goethe: Wilhelm Meisters theatralische Sendung, in: Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche Ivgl. Anm. 71, Bd. 8, Zürich 1949, S. 815.
- Goethe Ivgl. Anm. 81, S. 815.
- Friedrich Schiller: Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken?, in: Ders.: Sämtliche Werke, hg. v. Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert, Bd. 5, 4., durchges. Aufl. München 1967, S. 823.
- Schiller Ivgl. Anm. 101, S. 825.
- Schiller Ivgl. Anm. 101, S. 826.
- Schiller: Brief an Körner vom 23. 7. 1787, in: Schillers Briefe. Kritische Gesamtausgabe, hg. u. mit Anmerk. vers. v. Fritz Jonas, 7 Bde., Stuttgart, Leipzig, Berlin und Wien 1892–1896, Bd. 1, S. 354.
- Schiller: Brief an Körner vom 28. 7. 1787, in: Schillers Briefe Ivgl. Anm. 131, Bd. 1, S. 362.
- Schiller: Brief an Körner vom 12. 8. 1787, in: Schillers Briefe Ivgl. Anm. 131, Bd. 1, S. 380 f.
- Schiller: Brief an Körner vom 12. 9. 1788, in: Schillers Briefe Ivgl. Anm. 131, Bd. 2, S. 115.
- Goethe: Glückliches Ereignis, in: Goethes Werke Ivgl. Anm. II, Bd. 10, S. 538.
- Goethe Ivgl. Anm. 171, S. 539.
- Goethe Ivgl. Anm. 171, S. 540.
- Schiller: Brief an Körner vom 2. 2. 1789, in: Schillers Briefe Ivgl. Anm. 131, Bd. 2, S. 218.
- Schiller: Brief an Körner vom 9. 3. 1789, in: Schillers Briefe Ivgl. Anm. 131, Bd. 2, S. 249.
- Goethe Ivgl. Anm. 171, S. 539.
- Goethe Ivgl. Anm. 171, S. 539.
- Goethe Ivgl. Anm. 171, S. 539.
- Karl Friedrich Reinhard: Brief an Schiller vom 16. 11. 1791, in: Briefe an Schiller, hg. v. Ludwig Ulrichs, Stuttgart 1877, S. 121.
- Schiller: Was heißt und zu welchem Ende studiert man Universalgeschichte?, in: Ders.: Sämtliche Werke Ivgl. Anm. 101, Bd. 4, 4., durchges. Aufl. München 1966, S. 762.
- Schiller Ivgl. Anm. 261, S. 766.
- Schiller Ivgl. Anm. 261, S. 766.
- Schiller: Brief an Götschen vom 14. 10. 1792, in: Schillers Briefe Ivgl. Anm. 131, Bd. 3, S. 220.
- Goethe Ivgl. Anm. 171, S. 540.
- Goethe Ivgl. Anm. 171, S. 541.
- Vgl. Hans Mayer: Goethe. Ein Versuch über den Erfolg, Frankfurt a. M. 1973.
- Schiller: Brief an Körner vom 1. 9. 1794, in: Schillers Briefe Ivgl. Anm. 131, Bd. 4, S. 2.
- Goethe: Ferneres in bezug auf mein Verhältnis zu Schiller, in: Goethes Werke Ivgl. Anm. II, Bd. 10, S. 543.
- Goethe Ivgl. Anm. 341, S. 543.
- Goethe Ivgl. Anm. 341, S. 543.
- Goethe: Die Wahlverwandschaften, in: Goethes Werke Ivgl. Anm. II, Bd. 6, 10., neubearb. Aufl. München 1981, S. 398.
- Schiller: Brief an Charlotte Gräfin von Schimmelmann vom 23. 11. 1800, in: Schillers Briefe Ivgl. Anm. 131, Bd. 6, S. 219.
- Goethe: Gespräch mit Kanzler von Müller vom 31. 3. 1824, in: Flodoard Frhr. von Biedermann (Hg.): Goethes Gespräche, Bd. 3, 2., durchges. u. verm. Aufl. Leipzig 1910, S. 97.
- Wilhelm Fleischer: Über bildende Künste, Frankfurt a. M. 1792, S. 122.

- Goethe Ivgl. Anm. 171, S. 541.
- Schiller: Die Horen. Einladung zur Mitarbeit, in: Ders.: Sämtliche Werke Ivgl. Anm. 101, Bd. 5, S. 868.
- Schiller: Ankündigung. Die Horen, in: Ders.: Sämtliche Werke Ivgl. Anm. 101, Bd. 5, S. 871.
- Gottfried August Bürger: Von der Popularität der Poesie, in: Ders.: Sämtliche Werke, hg. v. Günter u. Hiltrud Häntzschel, München und Wien 1987, S. 730.
- Schiller: Über Bürgers Gedichte, in: Ders.: Sämtliche Werke Ivgl. Anm. 101, Bd. 5, S. 974.
- Schiller Ivgl. Anm. 451, S. 975.
- Goethe Ivgl. Anm. 171, S. 541.
- Schiller: Brief an Körner vom 1. 9. 1794, in: Schillers Briefe Ivgl. Anm. 131, Bd. 4, S. 2.
- Goethe Ivgl. Anm. 171, S. 541.
- Goethe Ivgl. Anm. 171, S. 540.
- Goethe: Plan eines lyrischen Volksbuches, in: Goethes Werke Ivgl. Anm. II, Bd. 12, S. 285.
- Goethe: Wilhelm Meisters Wanderjahre oder die Ent-sagenden (Aus Makariens Archiv), in: Goethes Werke Ivc. Anm. II, Bd. 8, 10., neubearb. Aufl. 1981, S. 483.
- Goethe: Historische Studien zur Weltliteratur, in: Ders., Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche, Bd. 14, Zürich 1950, S. 905.
- Goethe: Allgemeine Betrachtungen zur Weltliteratur. 1827–30, in: Ders., Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche Ivgl. Anm. 71, Bd. 14, S. 909.
- Gespräch Eckermann mit Goethe vom 3. 5. 1827, in: Ders. Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche Ivgl. Anm. 541, Bd. 24, 3. Aufl., Zürich u. München 1976, S. 630.
- Goethe Ivgl. Anm. 541, S. 914.
- Goethe Ivgl. Anm. 541, S. 914 f.
- Goethe: Brief an Karl Friedrich Zelter vom 9. 11. 1830, in: Goethes Briefe, Ivgl. Anm. 41, Bd. 4, Hamburg 1967, S. 408 f.
- Georg Gottfried Gervinus: Geschichte der Deutschen Dichtung, Bd. 5, 4., verb. Aufl. Leipzig 1853, S. 403.

Dichterdenkmäler im 19. Jahrhundert und das Dichterdoppeldenkmal in Weimar

Bildnachweis

Seite 42: Neue Pinakothek München; Foto: Joachim Blauel, Anothek.
Seite 43: Fotos: Jochen Mönch, 1991.
Seite 44: Stiftung Weimarer Klassik (Goethe-Nationalmuseum), Foto: Ingrid Geske.
Seite 45: Fotos: Jochen Mönch, 1991.

Anmerkungen

- 1 Für den Gesamtzusammenhang und weiterführende Literatur vgl. Rolf Selbmann: Dichterdenkmäler in Deutschland. Literaturgeschichte in Erz und Stein, Stuttgart 1988.
- 2 Beschreibung von „Rousseau's Grabmale“, in: Journal des Luxus und der Moden, April 1786, S. 157.
- 3 Christian Cajus Lorenz Hirschfeld: Theorie der Gartenkunst, 2. Bd., Leipzig 1779 ff. (= Reprint Hildesheim/Zürich/New York 1985), S. 60 f.
- 4 Hirschfeld (vgl. Anm. 3), 3. Bd., S. 147.
- 5 Vgl. den Brief des Dichters Gleim an seinen Kollegen Heinse vom 29. 6. 1774: „Satyren auf Gellerts Monument gehen zu Leipzig umher, und löstern den guten Gellert, der für seine Fabeln ein und dreysig Gulden zum Trinkgeld von Wendlern empfing.“ Zit. nach: Carsten Schlingmann: Gellert. Eine literaturhistorische Revision, Bad Homburg, Berlin, Zürich 1976 (= Frankfurter Beiträge zur Germanistik), S. 47.
- 6 Abraham Gotthelf Kästner: Gesammelte poetische und schönwissenschaftliche Werke, Bd. I, (= Reprint Frankfurt 1971), S. 93.
- 7 Brief Danneckers an seinen Schwager Wilhelm von Wolzogen vom Mai 1805, zit. nach: Christian von Holst: Johann Heinrich Dannecker. Der Bildhauer (= Katalog der Ausstellung in der Stuttgarter Staatsgalerie 1987), S. 463.
- 8 Brief Danneckers an seinen Schwager Wilhelm von Wolzogen vom 14. Oktober 1805 (vgl. Anm. 7), S. 464.
- 9 Eugen Munz: Dem Dichter ein Denkmal. Schillerverehrung in Marbach 1812–1876, Marbach 1976, (= Schritten der Marbacher Stadtgeschichte II, S. 27.
- 10 Unter dem Pseudonym „Bentivoglio“ im Intelligenzblatt zu den Hallischen Jahrbüchern 5 (1839), zit. nach: Sylvia Heinje: Zur Geschichte des Stuttgarter Schiller-Denkmal von Bertel Thorvaldsen, in: Bertel Thorvaldsen. Untersuchungen zu seinem Werk und zur Kunst seiner Zeit, Köln 1977, S. 409.
- 11 Arthur Schopenhauer an das Komitee für ein Goethe-Denkmal, in: Carl Gebhardt (Hg.): Der Briefwechsel Arthur Schopenhauers, I. Bd. 1799–1849, München 1929, (= Sämtliche Werke Band 14), S. 495.
- 12 So Thorvaldsen selbst in seiner Rechtfertigung, zit. nach: Sylvia Heinje, (vgl. Anm. 10), S. 402.
- 13 Thorvaldsen (vgl. Anm. 10), S. 402.
- 14 Franz Dingelstedt: Sämtliche Werke, Bd. I, Berlin 1877, S. 164–166.
- 15 Vgl. u. a. Rainer Noltenius: Dichterfeiern in Deutschland. Rezeptionsgeschichte als Sozialgeschichte am Beispiel der Schiller- und Freiligrath-Feiern, München 1984. – Vgl. auch die selbst schon zum Denkmal gewordene zeitgenössische Sammlung von Karl Tropsius (Hg.): Schiller-Denkmal, 2 Bde., Berlin 1860.
- 16 Wilhelm Busch: Das Gesamtwerk des Zeichners und Dichters in sechs Bänden, hg. v. Hugo Werner, Bd. 5, Olten/Stuttgart/Salzburg 1959, S. 245.
- 17 „Die Kleidung ist die bekannte“: So die Beschreibung des Mainzer Schiller-Denkmal in der Leipziger Illustrierten Zeitung Nr. 977 vom 22. 3. 1862.
- 18 Leipziger Illustrierte Zeitung Nr. 1013 vom 29. 10. 1862.
- 19 Vgl. William S. Heckscher: Goethe im Banne der Sinnbilder. Ein Beitrag zur Emblemik, in: Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen 7 (1962), S. 35–54.
- 20 Goethe 1804 in einem Gutachten über ein Grabmal für die Freifrau Luise von Diede, zit. nach: Berliner Ausgabe Band 19, S. 442 f.
- 21 So Goethe selbst, zit. nach: Ludwig Döry: Der lange Weg zum Goethedenkmal, in: Trophäe oder Leichenstein? Kulturgeschichtliche Aspekte des Geschichtsbewußtseins in Frankfurt im 19. Jahrhundert, Frankfurt a. M. 1978, (= Kleine Schriften des Historischen Museums 12), S. 282.
- 22 Schopenhauer (vgl. Anm. 11), S. 491.
- 23 Schopenhauer (vgl. Anm. 11), S. 494.
- 24 Zit. nach: Andreas Oppermann: Ernst Rietschel, Leipzig 1863, S. 248. – Vgl. auch den Beitrag von Arndt in diesem Band.
- 25 Vgl. dazu ausführlich Selbmann, (vgl. Anm. 1), S. 82 ff, sowie die Beiträge v. Simson und Zehm in diesem Band.
- 26 Brief Rietschels an König Ludwig I. vom Januar 1853, Zit. nach: Oppermann (vgl. Anm. 24), S. 435.
- 27 Zit. nach: Georg Rietschel: Das Goethe-Schiller-Denkmal in Weimar. Zur Geschichte seiner Entstehung, in: Westermanns Monatshefte 52 (1908), S. 447.
- 28 Schopenhauer (vgl. Anm. 11), S. 495.
- 29 So in der Leipziger Illustrierten Zeitung Nr. 1618 vom 4. 7. 1874.

- 30 Vgl. dazu: [Richard Schaffer]: Geschichte des Nationaldenkmals der Brüder Grimm. Katalog zur Ausstellung des Historischen Museums Hanau, Magistrat der Stadt Hanau, o. J.
- 31 Jörg Traeger (Hg.): Die Walhalla. Idee, Architektur, Landschaft, Regensburg 1979; und ders.: Der Weg nach Walhalla. Denkmallandschaft und Bildungsreise im 19. Jahrhundert, Regensburg 1987.
- 32 Vgl. Günter Hess: Goethe in München. Literarische Aspekte der Geschichte und Wirkung von Stieler's Dichter-Porträt, in: Karl Richter u. Jörg Schöner (Hg.): Klassik und Moderne. Die Weimarer Klassik als historisches Ereignis und Herausforderung im kulturgeschichtlichen Prozeß. Walter Müller-Seidel zum 65. Geburtstag, Stuttgart 1983, S. 289–317.
- 33 So Ludwig in seiner Beschreibung der Büsten: Walhalla's Genossen, geschildert durch König Ludwig den Ersten von Bayern, den Gründer Walhalla's, München 1842, S. V.
- 34 Walhalla's Genossen (vgl. Anm. 33), S. 268.
- 35 Leipziger Illustrierte Zeitung Nr. 1184 vom 10. 3. 1866.
- 36 Ebd. Nr. 1483 vom 2. 12. 1871.
- 37 Ebd. Nr. 2287 vom 30. 4. 1887.
- 38 So Hermann Obrist: Neue Möglichkeiten in der bildenden Kunst, in: ders.: Neue Möglichkeiten der bildenden Kunst. Essays, Leipzig 1903, S. 151 f.: „Und das soll ein Lessingdenkmal sein? Lessing ist ja gerade der Todfeind des Rokoko gewesen.... Und justament diesen Mann stellt man in eine typische Rokokoplantage und läßt das Schmiedeisen bacchantisch um ihn tanzen!“
- 39 Dies und den Zusammenhang mit der Identitätsbildung einer österreichischen Nation (in Abgrenzung zur deutschen) hat exemplarisch dargestellt Gerhardt Kapner: Ringstraßendenkmäler. Zur Geschichte der Ringstraßendenkmäler. Dokumentation, Wiesbaden 1973, (= Die Wiener Ringstraße. Bild einer Epoche. Bd. 9, I. Teil).
- 40 Festgabe zur Enthüllung des Wiener Goethe-Denkmales, Wien 1900, S. 8.
- 41 Leipziger Illustrierte Zeitung Nr. 2999 vom 20. 12. 1900.
- 42 Ebd. Nr. 3132 vom 9. 7. 1903.
- 43 Nämlich: „Wir sind doch nur insofern etwas, als wir was für andere sind.“
- 44 Rainer Maria Rilke: Werke in sechs Bänden. Bd. II/2, Frankfurt 1966, S. 477.
- 45 Robert Musil: Gesammelte Werke, hg. v. Adolf Frisé, Bd. 7, Reinbek 1978, S. 506.
- 46 Musil (vgl. Anm. 45), S. 507.
- 47 Musil (vgl. Anm. 45), S. 508.

Bildnachweis

Bild 7: Denkmalentwurf „Schiller“ von Johann Heinrich Dannecker, 1805, Schiller-Nationalmuseum, Marbach.
Bild 8: Foto: Jochen Mönch, 1991.
Bild 16: Foto: Jochen Mönch, 1993.
Bild 17: Foto: Jochen Mönch, 1991.
Bild 20: Illustrierte Zeitung Leipzig, 19. 9. 1857, Foto: Deutsches Museum, München.
Bild 26 und 27: Foto: Jochen Mönch, 1991

Alle übrigen Abbildungen: Rolf Selbmann, München.

Die Autoren dieses Buches

Karl Arndt

geboren 1929. Studium der Kunstgeschichte, Germanistik und Klassischen Archäologie. 1956 Promotion. 1969 Habilitation. Seit 1970 Inhaber des Lehrstuhls für Kunstgeschichte an der Georg-August-Universität Göttingen. Mitglied der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen. Publikationen v. a. zur altniederländischen und altdeutschen Malerei und Graphik sowie zur Kunst, speziell auch der Denkmalskunst, des 19./20. Jh. Mitherausgeber des Jahrbuchs „Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte“, der „Quellen zur deutschen Kunstgeschichte vom Klassizismus bis zur Gegenwart“ und der „Schriften zur Karikatur und Kritischen Graphik“.

Martin Graefen

geboren 1961. Steinmetzmeister und Juniorchef der Firma Marmor Graefen, Duisburg-Hamborn.

Reinhard Graefen

geboren 1918. Steinmetzmeister. Seit 1948 Inhaber der 1921 gegründeten Firma Schiffer in Duisburg-Hamborn unter dem Namen Firma Reinhard Graefen, vormals Schiffer, heute Marmor Graefen.

Wilfried Hansmann

geboren 1940. Studium der Kunstgeschichte, Geschichte, Germanistik und Volkskunde. 1967 Magister Artium. 1969 Promotion. Als Hauptkonservator im Rheinischen Amt für Denkmalpflege, Pulheim – Abtei Brauweiler tätig. Seit 1986 Lehraufträge für Kunstgeschichte an der Universität Bonn. Publikationen v. a. zur Kunst des Barock, insbesondere Bau- und Gartenkunst, zur rheinisch-westfälischen Kunstgeschichte und zur Plastik des 20. Jh. Verleihung des Paul-Clemen-Stipendiums 1977.

Wolfgang Hardtwig

geboren 1944. Studium der Geschichte, Kunstgeschichte und Philosophie. 1972 Promotion. 1982 Habilitation. 1982 bis 1985 Privatdozent, gleichzeitig Heisenberg-Stipendiat, 1985 bis 1991 Professor für Neuere Geschichte an der Friedrich-Alexander-Universität, Erlangen-Nürnberg. 1987 Gastprofessor an der Emory-University, Atlanta (USA). Seit 1991 Inhaber des Lehrstuhls für Neuere Geschichte (Schwerpunkt 19. Jh.) an der Humboldt-Universität Berlin. 1993/94 Fellow am Institute for Advanced Study in Princeton (USA). Publikationen zur Geschichte des Sozietäts-, Vereins- und Verbandswesens in Deutschland von 1500 bis 1870, zur politischen, Kultur- und Mentalitätsgeschichte des deutschen Bürgertums 1750 bis 1914, zur Geschichte der Aufklärung, zur Geschichte der politischen Symbole im 19. und 20. Jh. und zur Geschichte und Theorie der Geschichtswissenschaft von der Aufklärung bis zur Gegenwart. Mitherausgeber u. a. von „Geschichte und Gesellschaft“.

Alexander Justen

geboren 1961. Ausbildung an der Berufsfachschule für Metall in Gerolstein. Danach in mehreren metallverarbeitenden Betrieben tätig. Ausbildung zum Kunstglaser an der Staatlichen Glasfachschule Rheinbach. Seit 1988 spezialisiert als Restaurator für Gußerzeugnisse, Galvanoplastiken und Treibarbeiten aus Bronze, Messing, Kupfer und Zink. Tätig u. a. für Schloß Augustusburg in Brühl.

Fritz Lindenthal

geboren 1941. Ausbildung zum Kunstschmied und Studium der Bildhauerei bei Professor Joseph Jaekel an der Fachhochschule für bildende Kunst in Köln. Studienaufenthalte in Indien, Nepal, Skandinavien, auf dem Balkan u. a. Seit 1965 Restaurator für Stein und Metall im Rheinischen Amt für Denkmalpflege, Pulheim – Abtei Brauweiler. Daneben kontinuierliche Arbeit am künstlerischen Werk: Plastiken in Marmor, Schiefer, Holz und verschiedenen Metallen. Zahlreiche Einzel- und Gruppenausstellungen.

Marion Marquardt

geboren 1957. Studium der Germanistik. 1982 Promotion. 1989 Habilitation. Seit 1990 Lehrtätigkeit in Leipzig, Metz und seit 1993 in Tours. Publikationen v. a. zur Geschichte der Literaturwissenschaft und zum 18. Jahrhundert.

Bernd Mende

geboren 1942. Diplom-Ingenieur, Architekt. Seit 1981 in der kommunalen Denkmalpflege Weimars tätig. Publikationen in der Presse zur Baugeschichte und Denkmalpflege. Mitautor des „Weimar-Lexikon zur Stadtgeschichte“ 1993.

Michael Ruetz

geboren 1940. Studium der Sinologie, Japanologie und Publizistik. Bis 1973 Photograph und Reporter der STERN-Redaktion. Seither selbständig; führt grundsätzlich keine Auftragsarbeiten aus. Vertragliche Bindung als contract author an Little, Brown and Company (New York Graphic Society/Bulfinch Press), Boston. 1981 erster und einziger Villa-Massimo-Preisträger seiner Profession. Zahllose Ausstellungen in ausländischen und deutschen Museen. Ord. Prof. an der Hochschule für Bildende Künste Braunschweig. Betreibt die Edition A LIBRARY FOR THE EYE / Bibliothek der Augen.

Rolf Selbmann

geboren 1951. Studium der Germanistik, Geschichte, Kunstgeschichte und Sozialwissenschaften. Promotion 1978. Oberstudienrat am Wilhelmsgymnasium München und Lehrbeauftragter für Neuere deutsche Literaturwissenschaft an der Universität Würzburg. Publikationen v. a. über Dichterdenkmäler in Deutschland, zum Dichterkult im 19. Jh., über Gottfried Keller und zum Bildungsroman.

Jutta von Simson

geboren 1937. Studium der Kunstgeschichte, Klassischen Archäologie und Philosophie. Promotion. Publikationen mit dem Schwerpunkt Berliner Bildhauerschule des 19. Jh.

Gert Ueding

geboren 1942. Studium der Germanistik, Philosophie, Rhetorik und Kunstgeschichte. Promotion. Habilitation. 1974 bis 1983 Professor für Neuere deutsche Literaturwissenschaft an der Universität Oldenburg. Seit 1983 Professor für Allgemeine Rhetorik an der Eberhard-Karls-Universität Tübingen, dort seit 1988 Direktor des Seminars für Allgemeine Rhetorik. Publikationen v. a. zur Geschichte und Theorie der Rhetorik, zur Literatur der Klassik und Romantik, zu Friedrich Schiller und Jean Paul. Mitherausgeber von „Rhetorik. Ein internationales Jahrbuch“ und bei der Reihe „Rhetorik-Forschungen“ Herausgeber von „Historisches Wörterbuch der Rhetorik“.

Brigitte Schütz

geboren 1945. Studium der Kunstgeschichte. Mitarbeiterin und Leiterin verschiedener Ausstellungsprojekte in den Bereichen Architektur und Geschichte. Publikationen und Filmarbeit zu Themen der Malerei, Bildhauerei, Architektur und allgemeiner Kulturgeschichte.

Ursula Zehm

geboren 1949. Nach Besuch des Abendgymnasiums Studium der Kunstgeschichte, Klassischen Archäologie sowie Mittleren und Neueren Geschichte. 1991 Promotion mit einer Dissertation zur „Geschichte des Doppelstandbildes im deutschsprachigen Raum“ (erscheint 1994).

Anna Amalia, Herzogin von Sachsen-Weimar-Eisenach: 34 ff, 39, 166	Gasser, Hans: 102, 144 f, 148, 163	Pauli, Carl Friedrich: 73	Uhden, Wilhelm von: 75
Andersen, Hans Christian: 94, 144 f, 148	Gervinus, Georg Gottfried: 40, 49, 89	Pecht, Friedrich: 84, 126, 134, 149 f	Ulmann, Gabriel: 145, 166
Angers, Pierre Jean David d': 76, 122	Goethe, Johann Wolfgang: 35 ff, 42 ff, 56 ff, 60 ff, 72, 74 ff, 84 f, 106 f, 156, 158, 164	Petri, Hofrat: 88	
Auerbach, Berthold: 97, 111, 134, 141, 145 f, 148, 150 f, 166	Gurlitt, Cornelius: 84, 126	Preller, Friedrich: 99, 109 f	Varnhagen von Ense, Karl: 76
	Gutzkow, Karl: 40, 148, 157		
Becker, Wilhelm Gottlieb: 73	Haack, Friedrich: 127	Quandt, Johann Gottlob von: 76	Walter, Emil: 107, 110, 135
Bethmann, Moritz von: 72, 76	Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: 74	Rauch, Christian Daniel: 40, 56, 58, 72 ff, 84 ff, 92, 94 f, 97 f, 100 ff, 105 ff, 108, 110, 120, 122 f, 125, 134, 136, 142 f, 148, 151, 155 f, 159, 173 f, 176, 187	Weisser, Karl Gottlob: 120
Beuth, Peter: 76	Heiland, Karl Gustav: 145, 155, 157	Reber, Franz von: 126	Wieland, Christoph Martin: 34 ff, 47, 156
Boisserée, Johann Sulpiz: 72 f, 75 f	Heilmeyer, Alexander: 127	Reinhard, Graf: 76	
	Herder, Johann Gottfried 35 f, 47, 74, 76, 156	Reinhard, Karl Friedrich: 45	Zarncke, Friedrich: 80
Carl Alexander, Großherzog von Sachsen-Weimar-Eisenach: 58, 76, 78, 80, 94 ff, 99, 102 f, 106, 140 ff, 145 ff, 149, 154 f, 163, 175	Hettner, Hermann: 108, 125	Rietschel, Ernst: 40, 58, 60, 65, 74, 78, 80 f, 84, 86, 88 f, 92 bis 127, 134 ff, 138, 140 f, 143 f, 146, 148, 155, 157 ff, 166, 173 ff	Ziegesar, Kammerherr von: 79
Carl August, Großherzog von Sachsen-Weimar-Eisenach: 34 ff, 42 f, 76, 104, 138, 141, 144, 147, 154, 156, 158, 175	Hirschfeld, Christian Cajus Lorenz: 50 f, 73	Rietschel, Georg: 113 ff, 135	
Carl Friedrich, Großherzog von Sachsen-Weimar-Eisenach: 39, 78	Hoffmann von Fallersleben, August Heinrich: 35, 40, 175		
Carlyle, Thomas: 76	Hübner, Julius: 126	Sauppe, Hermann: 100 f, 108	
Carl Gustav Carus: 98, 124	Humboldt, Alexander von: 59, 76	Schadow, Johann Gottfried: 74, 108, 121 f, 154, 187	
Chodowiecki, Daniel: 74	Humboldt, Wilhelm von: 48, 59, 76	Schaller, Ludwig: 76	
Cornelius, Peter: 76 f, 99		Schelling, Friedrich: 76	
Coudray, Clemens Wenzeslaus: 76, 166	Jäde, Heinrich: 38	Schiller, Carl: 84 ff, 88 f, 96 f, 100, 102, 134, 138	
	Jagemann, Ferdinand: 121	Schiller, Friedrich: 35, 37 f, 43 ff, 52, 57 f, 60 f, 66, 76, 78, 84 f, 107, 156, 158, 164	
Dannecker, Johann Heinrich: 52, 58, 72 f, 78, 93, 121	Kaulbach, Wilhelm von: 84, 99	Schilling, Johannes: 62, 124	
Devrient, Eduard: 97, 99, 107, 110, 135, 145	Kietz, Gustav: 106, 134 f, 146, 162	Schinkel, Karl Friedrich: 72, 74, 76, 122	
Dingelstedt, Franz: 54, 145, 157, 163	Klinger, Friedrich Maximilian: 43	Schnorr, Julius: 97 ff, 101, 104	
Donndorf, Adolf: 77, 134 f, 141, 146, 162 f	Knebel, Carl Ludwig von: 35, 44	Schopenhauer, Arthur: 52 f, 56 ff, 108	
	König, Gustav: 140	Schorn, Johann Karl Ludwig von: 76	
Einsiedel, Graf; Einsiedel'sche Gießerei; Kunstgießerei Lauchhammer: 95, 102, 124, 160, 178	Körner, Christian Gottfried 37, 45, 48	Schöll, Gustav Adolf 76 ff, 95, 98, 103, 105, 109 f	
Eggers, Friedrich: 79, 149 f	Krone, Hermann: 98, 104, 114 ff, 136 ff	Schulz, Geh. Regierungsrat: 72	
Eggers, Karl: 98, 108 f, 149 f	Kugler, Friedrich: 78 f, 125	Schwanthaler, Ludwig Michael: 57, 65, 76, 80, 85, 122	
		Siemering, Rudolf: 160	
Förster, Ernst: 79 f, 94, 99, 102, 107, 109	Liszt, Franz: 39 f, 94, 144, 148, 151, 162	Simanowiz, Ludovike: 121	
Friedrich, Großherzog von Baden: 104, 116, 143, 155	Ludwig I., König von Bayern: 40, 58 ff, 78 ff, 85, 94 f, 98 f, 103, 107, 108 f, 115, 123, 125, 138 ff, 142, 147, 154 ff, 175, 190 ff	Springer, Anton: 138	
Friedrich Wilhelm IV., König von Preußen: 80, 123	Luise, Großherzogin von Sachsen-Weimar-Eisenach: 38 f, 58	Sternberg, Graf: 76	
Fritsch, Carl Wilhelm von: 36	Maertens, Hermann: 143, 164	Stieler, Joseph Karl: 120	
Froriep, Ludwig Friedrich von: 76	Maximilian (Max) II. Joseph, König von Bayern: 140	Sulzer, Johann Georg: 50, 73	
	Meyer, Johann Heinrich: 75 f		
	Miller, Ferdinand von: 102 ff, 116, 138 ff, 143, 145 f, 148, 159, 188, 190 ff	Thorvaldsen, Bertel: 53 f, 57, 72, 76, 85, 122, 149	
		Tieck, Friedrich: 72 f, 76, 92	
	Napoleon III.: 40, 104, 155	Tischbein, Friedrich August: 121	
	Nicolai, Georg Hermann: 116, 143	Trippel, Alexander: 120	
	Oppermann, Andreas: 92, 111, 134, 143, 149 ff, 162 f,		

In diesem Register sind Personen aus den Beiträgen dieses Buches genannt, die das Projekt „Goethe-Schiller-Denkmal in Weimar“ von der Idee bis zur Realisierung in vielfältiger Weise begleitet haben.